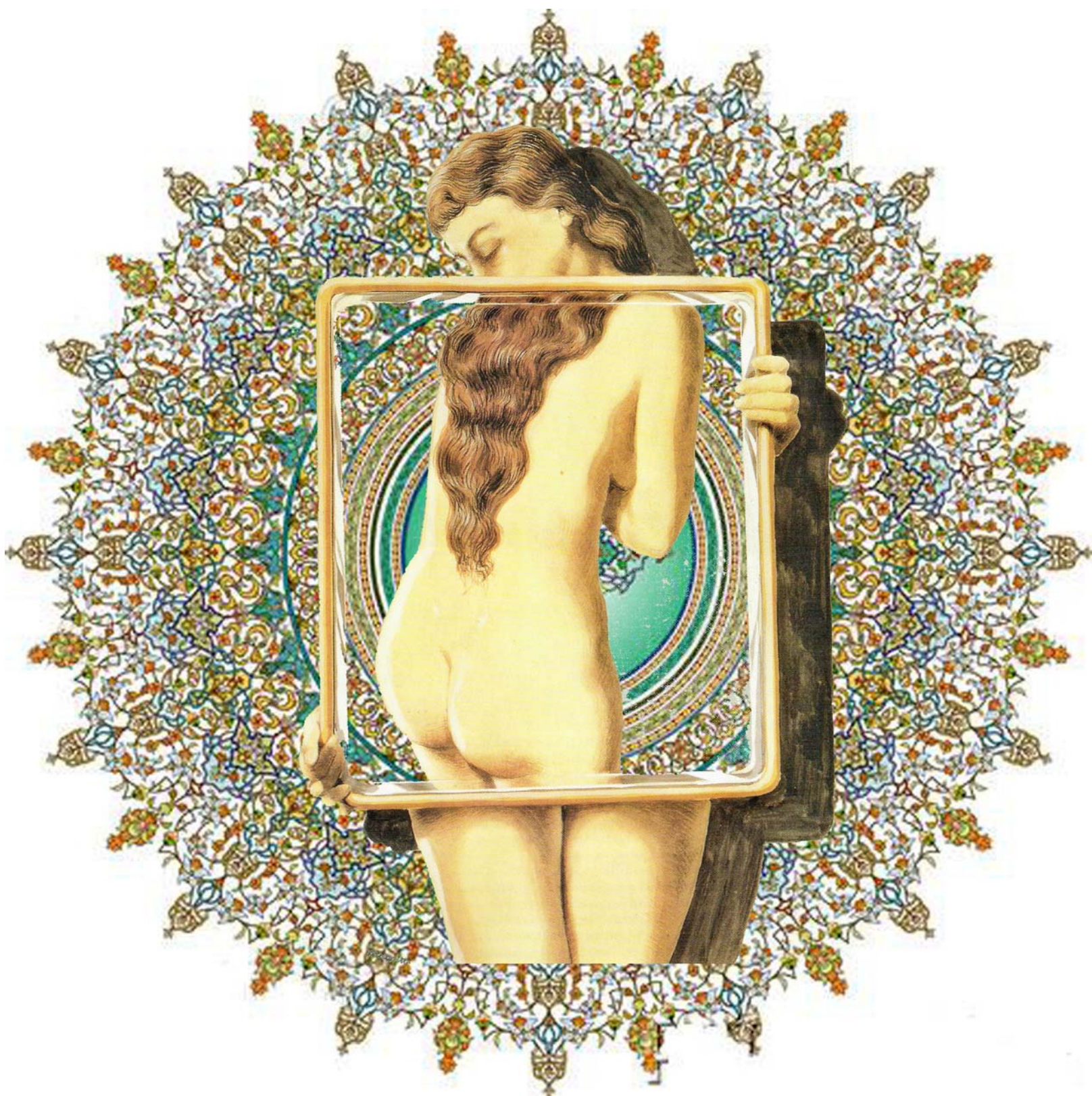




UNIVERSIDADE ESTADUAL DE CAMPINAS
FACULDADE DE EDUCAÇÃO

DISSERTAÇÃO DE MESTRADO

**ARABESCO: IMAGINÁRIOS E VIOLÊNCIAS NAS NARRATIVAS DA DANÇA
DO ORIENTE.**

Beatris Cristina Possato Gianeí

Orientadora: Áurea Maria Guimarães

Este exemplar corresponde à redação final da
dissertação defendida por Beatris Cristina Possato
Gianeí e aprovada pela Comissão Julgadora.

Data: ____/____/____

Assinatura: _____

Comissão Julgadora:

2006

UNIDADE BC
Nº CHAMADA TI UNICAMP
G348a
V 0 EX 0
TOMBO BC/ 20057
PROC 16.123-06
C 0 D 8
PREÇO 11,00
DATA 22/09/06
Nº CPD 7316 ID387255

**Ficha catalográfica elaborada pela biblioteca
da Faculdade de Educação/UNICAMP**

Giane, Beatris Cristina Possato
G348a Arabesco : imaginários e violências nas narrativas da dança do Oriente /
Beatris Cristina Possato. -- Campinas, SP: [s.n.], 2006.

Orientador : Áurea Maria Guimarães.

Dissertação (mestrado) – Universidade Estadual de Campinas, Faculdade
de Educação.

1. Imaginário. 2. Narrativa (Retórica). 3. Mulheres. 4. Corpo. 5.
Educação. I. Guimarães, Áurea Maria. II. Universidade Estadual de
Campinas. Faculdade de Educação. III. Título.

06-020-BFE

Keywords: Narrative (Retic) ; Womans; Body; Education

Área de concentração: Ensino, Avaliação e Formação de Professores

Titulação: Mestre em Educação

Banca examinadora: Profa. Dra. Luzia Batista de Oliveira Silva

Profa. Dra. Maria Carolina Bovério Galzerani

Profa. Dra. Maria Inês de Freitas Petrucci dos Santos Rosa

Profa. Dra. Tânia Maria Rechia

Data da defesa: 23/02/2006

AGRADECIMENTOS

Aqui faço presente a menção, o reconhecimento a todos que contribuíram para a realização de um sonho:

Primeiramente, a minha grande mestra, no sentido oriental da palavra, Áurea Maria Guimarães, que me revelou o prazer pelo conhecimento e me forneceu ensinamentos valiosos sobre a vida. Pessoa de extrema delicadeza, responsabilidade e dedicação. Não apenas uma mestra, mas uma amiga.

A meu filho Felipe e a meu marido Marcos, pela compreensão nos momentos de ausência.

Aos membros da Banca Julgadora do Exame de Qualificação (Luzia Batista de Oliveira Silva, Maria Carolina Bovério Galzerani e Maria Inês de Freitas Petrucci dos Santos Rosa), que com muita sensibilidade me conduziram sabiamente por belos caminhos. Agradeço a elas e a Tânia Rechia por participarem de minha banca de defesa.

À Capes pela bolsa da Demanda Social.

Aos professores da Faculdade de Educação, que me mostraram um novo universo possível no campo da pesquisa.

E, por último, e não menos importante, aos depoentes e a todos que, direta ou indiretamente, estiveram envolvidos nesta pesquisa.

RESUMO

Nesta pesquisa, as memórias e as histórias de uma tribo da Dança do Oriente do Brasil são expostas pelo foco da narrativa. Utilizando a estrutura literária de “As Mil e Uma Noites” permitiu-se que a memória e a história da personagem-narradora se entrecruzasse com outras memórias e histórias, formando um grande arabesco, onde as imagens ambivalentes apresentadas se enlaçam, sem reduzir a memória pessoal e coletiva, os fios orientais plurais e os fios contemporâneos, as tensões e a sensibilidade expressas nos depoimentos. Por meio da transcrição dissolve-se a dicotomia entre sujeito e objeto, penetrando de maneira profunda na temática, descrevendo o imaginário de uma tribo de Dança do Oriente e as modulações de violências ocultas e manifestas. O alento para a transcrição foi composto por depoimentos colhidos por meio de entrevistas e da participação nos principais eventos brasileiros de Dança do Oriente nos anos de 2004 e 2005. Compreendeu-se que a Dança do Oriente no Brasil encontra-se envolta de imaginários sociais, em que elementos sagrados e profanos dinamicamente associam-se, sempre permeados pelas manifestações de violência.

Palavras-chave: Dança do Oriente, Imaginário, Violência, Narrativa, Transcrição.

ABSTRACT

In this research, memories and stories about a Brazilian Oriental Dance Tribe are told by the narrative focus. The use of the literary structure from “One Thousand And One Nights” allowed that the memory and the story of the narrator-protagonist was used in other memories and stories creating a great Arabian world, where ambivalent images could be tied to each other, without reducing individual or collective memory, oriental and contemporary lines, sensibility and tension expressed on the reports. By this transcreation, the differences between subject and objects almost disappears, immersing deeply in the thematic, describing the imagination of a Oriental Dance Tribe and the modulations of their occulted and manifested violence. The base for this transcreation was made through reports gained by interviews and participations on the main Brazilian events of Oriental Dance at 2004 and 2005. It was understood that’s the Brazilian Oriental Dance was alive through the socials imaginations, where holly and profane elements could be associated, always involved by violent manifestations.

Key Words: Oriental Dance, Imaginary, Violence, Narrative, Transcription.

LISTA DE FIGURAS

Capa - Montagem organizada pela autora, utilizando Ligações perigosas de René Magritte e Arabesco de Marwan Aridi.

PAQUET, Marcel. **René Magritte:** (1898-1967). O pensamento tornado visível. Lisboa: Ed. Taschen, 2000, p. 54.

FOTO SEARCH. Arquivo Mundial de Fotografias: Banco de Imagens. Disponível em: <<http://www.fotosearch.com.br/aridi/obras-de-arte-arabesco/ARI129/>>. Acesso em 04 de fevereiro de 2005.

Página 1 – Intervalo de René Magritte.

PAQUET, Marcel. **René Magritte:** (1898-1967). O pensamento tornado visível. Lisboa: Ed. Taschen, 2000, p.53.

Página 13 – Magia Negra de René Magritte.

PAQUET, Marcel. **René Magritte:** (1898-1967). O pensamento tornado visível. Lisboa: Ed. Taschen, 2000, p.29.

Página 42 - Cartão postal com fotografia de artistas do Oriente, de 1880. Leichenstein and Harari. Entertainers from the East.

BUONAVENTURA, Wendy. **Serpent of the Nile**. NewYork: InterlinkBooks, 1998, p.103.

Página 50 - Theda Bara. Fotografia para o filme “A fool there was”- 1915.

Silents Theda Bara <<http://members.aol.com/DracusCat/index19.html>> Acesso em 18 de novembro de 2004.

Página 71 - René Magritte, **Violação**, 1934.

PAQUET, Marcel. **René Magritte:** (1898-1967). O pensamento tornado visível. Lisboa: Ed. Taschen, 2000, p.51.

Página 90 -Theda Bara com Caroline Knollys em “The Unchastened Woman”, 1925.

Silents Ladies & Gents <<http://silents-movies.com/Gents/Gents.html>> Acesso em 1 de julho de 2004.

Página 97 - René Magritte, **Perspicácia**, 1936.

PAQUET, Marcel. **René Magritte:** (1898-1967). O pensamento tornado visível. Lisboa: Ed. Taschen, 2000, p.64.

Página 131 -“Little Egypt” durante a Exposição Mundial de Chicago, em 1893 e abaixo digitalização do filme “Fatima’s Coochee-Coochee Dance”. Fatima’s Dance, 1896. Filme mudo. Museum of Modern Art, New York.

COLUMBIAN Exposition.

Disponível em: < <http://users.vnet.net/schulman/Columbian/columbian.html>> Acesso em 15 de abril de 2004.

BUONAVENTURA, Wendy. **Serpent of the Nile**. NewYork: InterlinkBooks, 1998, p.104.

Página 135 - Ilustração de Aubrey Beardsley para o livro Salome de Oscar Wilde.

WILDE, Oscar. **Salomé**. Trad. de João do Rio; com as ilustrações de Aubrey Beardsley. Rio de Janeiro: Philobiblion, 1977, p.37.

Página 142 – Eddie Cantor no filme “Ali Baba goes to town”, 1937.

Lulu Sabongi <<http://www.lulusabongi.com.br>> Acesso em 25 de abril de 2005.

Página 161 – René Magritte, **Invenção coletiva**, 1934.

PAQUET, Marcel. **René Magritte: (1898-1967)**. O pensamento tornado visível. Lisboa: Ed. Taschen, 2000, p.64.

Páginas 197 e 199 – Fotos retiradas dos sites:

Douglas Nascimento < <http://www.douglas.art.br>> Acesso em 21 de janeiro de 2005.

Jornal Oriente, Encanto e Magia < <http://www.orienteencantoemagia.com.br/>> Acesso em 19 de novembro de 2004.

Lulu Sabongi <<http://www.lulusabongi.com.br>> Acesso em 25 de abril de 2005.

Suheil <<http://www.suheil.com.br>> Acesso em 15 de maio de 2005.

Página 207 - Ligações perigosas, de René Magritte, 1926.

PAQUET, Marcel. **René Magritte: (1898-1967)**. O pensamento tornado visível. Lisboa: Ed. Taschen, 2000, p. 54.

Página 209 - Arabesco de Marwan Aridi.

FOTO SEARCH. Arquivo Mundial de Fotografias: Banco de Imagens. Disponível em: <<http://www.fotosearch.com.br/aridi/obras-de-arte-arabesco/ARI129/>>. Acesso em 04 de fevereiro de 2005.

SUMÁRIO

INTRODUÇÃO	1
 PARTE I	
ARABESCO DA NARRATIVA: MEMÓRIAS DA DANÇA DO ORIENTE	
QUE AGUARDAM PARA SEREM CONTADAS	13
1. A Milésima Segunda Noite	15
2. O Novo Mundo	16
3. Luminar	18
4. O Encontro	19
5. A Vida Pública	21
6. Solitude	21
7. Violação: Negligenciando as Leis de Allah	26
8. Uma Discípula	31
9. O Mundo das Coisas e o Mundo da Alma	35
10. Desvendando Vestígios	36
11. Viagem às Exposições Mundiais	42
12. Desafio	45
13. Salomé	50
14. Mercado Oriental	54
15. O Cinema Americano	58
16. Festival de Dança do Oriente	60
17. Conversas no Camarim	66
18. Violação: A Mídia	71
19. Desencanto	77
20. Lembranças	78
21. Violação: Dança do Oriente e o Ballet Clássico	83
22. O Aprendizado Infantil	87
23. Violação: A Vergonha	90
24. O Eterno Retorno	92

PARTE II

O TEAR DO ARABESCO DAS NARRATIVAS	97
Capa	100
1. A Milésima Segunda Noite	100
2. O Novo Mundo	103
3. Luminar	104
4. O Encontro	105
5. A Vida Pública	107
6. Solitude	110
7. Violação: Negligenciando as Leis de Allah	110
8. Uma Discípula	115
9. O Mundo das Coisas e o Mundo da Alma	116
10. Desvendando Vestígios	121
11. Viagem às Exposições Mundiais	127
12. Desafio	132
13. Salomé	133
14. Mercado Oriental	137
15. O Cinema Americano	141
16. Festival de Dança do Oriente	144
17. Conversas no Camarim	146
18. Violação: A Mídia	147
19. Desencanto	149
20. Lembranças	151
21. Violação: Dança do Oriente e o Ballet Clássico	152
22. O Aprendizado Infantil	155
23. Violação: A Vergonha	157
24. O Eterno Retorno	158

PARTE III	
ARABESCO: IMAGENS AMBIVALENTES DA DANÇA DO ORIENTE	161
UM FINAL	165
BIBLIOGRAFIA	171
APÊNDICES	185
As histórias das depoentes	187
Fios das imagens da Dança do Oriente – Edição de vídeo	193
ANEXOS	195
Anexo 1 - Alguns figurinos utilizados no Brasil	197
Anexo 2 - Roteiro de entrevista com dançarinas e professoras de Dança do Oriente	201
Anexo 3 - Roteiro de entrevista com professoras de Dança do Oriente	203
Anexo 4 - Roteiro de entrevista com alunas de Dança do Oriente	205
Anexo 5 – Ligações perigosas, de René Magritte, 1926	207
Anexo 6- Arabesco de Marwan Aridi	209



René Magritte, **Intervalo**, 1927-1928.

INTRODUÇÃO

Este verso, apenas um arabesco
em torno do elemento essencial - inatingível.
Fogem nuvens de verão, passam aves, navios, ondas,
e teu rosto é quase um espelho onde brinca o incerto movi
[mento,
aí já brincou, e tudo se fez imóvel, quantidades e quantidades
de sono se depositam sobre a terra esfacelada.
Não mais o desejo de explicar, e múltiplas palavras em feixe
subindo, e o espírito que escolhe, o olho que visita, a música
feita de depurações e depurações, a delicada modelagem
de um cristal de mil suspiros límpidos e frígidos: não mais
que um arabesco, apenas um arabesco
abraça as coisas, sem reduzi-las.

Carlos Drummond de Andrade, *Fragilidade*, do livro *A Rosa do Povo*.

Analiso a relevância desta dissertação como um descortinar de idéias cristalizadas.
Idéias minhas, idéias suas...

Mesmo sendo uma dançarina¹ árabe, percorri caminhos angustiantes, enchendo-me de dúvidas ao assumir o tema: a Dança do Oriente². Temia represálias acadêmicas, temia o posterior escárnio profissional. Sentia que essa violência velada já tomava corpo nos bastidores de minha investigação, manifestada em recomendações, palavras soltas, olhares, isolamentos.

No trajeto do Mestrado conheci experiências magníficas que me encheram de entusiasmo e percebi que nada poderia ser feito sem paixão. Havia a necessidade de ouvir as vozes de um grupo. Vozes abafadas por uma história linear. Como na pintura de Magritte, *Intervalo*³, daquela dança restavam apenas vestígios, membros soltos, imagens que foram estabelecidas como oficiais. Pressentia que no rastro dessas imagens, mais especificamente sob elas, memórias estavam à espera para serem narradas.

¹ No decorrer da dissertação, utilizo a palavra dançarina para definir a praticante de Dança do Oriente e bailarina para a praticante de Ballet Clássico. Nesta escolha não há juízo de valores ou hierarquizações (Nota do autor).

² Optei em utilizar a nomenclatura Dança do Oriente, e não Dança do Ventre, pois ela possui uma abrangência maior, abarcando todas as manifestações das danças árabes desenvolvidas no país (Nota do autor).

³ Página 1 desta dissertação. Intervalo de René Magritte – 1927-28. PAQUET, 2000, p. 53.

Ao longo do curso fui percebendo que minha experiência na docência em Dança do Oriente era extremamente fecunda para ser desperdiçada. Meu grupo de pesquisa fornecia o espaço para as experiências díspares e essa valorização impulsionou-me. Sabia que a investigação seria, por muitos, considerada “perfumaria”; afinal, não interessam ao poder as pequenas vidas e mortes de cada dia. Os eventos pontuais que não possuem um objetivo, um fim, mas têm um sentido intenso quando os vivemos, possuem um “aspecto não-sério da existência” e se opõem ao “senso de utilidade”⁴.

Deste modo, desmantelei minhas próprias resistências e permiti que o amor me tomasse. A partir daí, vivia, experimentava a pesquisa e sabia que nada era secundário. Compreendia “a necessidade de levar a sério tudo o que os espíritos sérios consideram frívolo”⁵.

Para documentar as experiências desse grupo silenciado e fortalecer a voz dos vencidos, desejava contornar os veios de um arabesco: envolvendo as histórias, as diferentes opiniões, relacionando-as, sem reduzi-las. O desenvolvimento do texto deveria, igualmente, remeter o leitor à ambiência do imaginário, que ocupava os espaços da investigação.

Na transcrição encontrei a possibilidade de escrever um texto aberto à pluralidade, à sensibilidade e, ao mesmo tempo, penetrar de maneira profunda nos significados que a Dança do Oriente tinha para os sujeitos da investigação. A transcrição permitia-me igualmente escrever as histórias de uma tribo pelo foco da narrativa.

As leituras dos textos de José Carlos Sebe Bom Meihy (1991), Susana Kampff Lagges (2002), Haroldo de Campos (1986), poeta concretista, e Sciamana (2005) forneceram-me a fundamentação para a transcrição.

Haroldo de Campos expõe, desde 1962, a tradução criativa e denomina-a “transcrição”⁶. Mais que uma simples tradução, por meio do re-fazer, do re-dizer, mantendo ou suprimindo palavras, adotando determinada sonoridade para os versos, Haroldo de Campos, sem perder o foco e a intenção do autor original, recria o poema. “O que importa, na visão concretista, é buscar na poesia o que ela tem de mais próprio: esse

⁴ MAFFESOLI, 1998, p.40.

⁵ Ibidem, p.82.

⁶ MEIHY, 1991, p. 89.

elemento identifica-se com seu aspecto material, concreto, com sua particular configuração linguística, sua estrutura”⁷.

Desse modo, Haroldo de Campos consegue “recriar não apenas o sentido, mas também o movimento do verso”⁸.

Meihy consegue transpor para a investigação a transcrição e executa, com idéias, o que antes era possível com palavras. O re-fazer de um texto permite que se escreva uma entrevista considerando não apenas os elementos verbais, mas os não-verbais, que muitas vezes são mais importantes que as palavras ditas e se perdem em uma transcrição.

A transcrição torna possível visualizarmos a entrevista como “algo ficcional”⁹, valorizando-se a narrativa e recriando-se uma ambientação melhor.

Inicialmente, para obter os dados da investigação, procedi recordando-me de minhas próprias experiências sensíveis, das observações, das conversas e de leituras que trouxessem depoimentos de pessoas relacionadas à Dança do Oriente, no intuito de encontrar a intersubjetividade entre os dados¹⁰.

Esses depoimentos foram colhidos em encontros, festivais, workshops, aulas, entre outros. Obtive inúmeros dados igualmente por via da Internet, espaço que atualmente consiste num forte elo de ligação entre as pessoas do tema pesquisado. Participei de três eventos nos anos de 2004 e 2005: o XII e o XIII Mercado Persa e o evento de comemoração dos 50 anos de Dança do Ventre no Brasil, em São Paulo. Dentro desses espaços tentei “flanar”¹¹ e encontrar os indícios que me conduzissem por um caminho viável.

Averigüei que percorrendo os espaços, ora da arte, ora do orientalismo no universo religioso ocidental, a Dança do Oriente no Brasil segue vieses inesperados. Inserida na crise

⁷ LAGGES, 2002, p. 89.

⁸ Carta de Octavio Paz a Haroldo de Campos. (PAZ; CAMPOS, 1986, p. 119).

⁹ MEIHY, 1991, p. 31.

¹⁰ Nessa perspectiva, os dados aqui relatados são portadores de significações que, homens, mulheres, grupo, instituições, atribuem às situações inter-humanas.

Trata-se, portanto, de um trabalho que se inspira na “abordagem compreensiva”, constituindo-se em uma pesquisa do(s) sentido(s) voltada para as paixões, as intenções, as motivações, valores e crenças dos seus entrevistados/narradores, sem deixar de perceber as relações dinâmicas entre subjetividade e mundo social (PITOMBO, 2000, p. 279-295).

¹¹ Flanar, como atividade do “flâneur” descrito por Walter Benjamin. (BENJAMIN, 1985, p. 65-92). Na madrugada o flâneur percorre a cidade deserta e descobre o passado, não apenas da cidade, mas também o seu. Ele não descreverá esse passado, ele o narrará. (MATOS, 1989, p. 74).

da racionalidade moderna e embrenhada em redes capitalistas, esta dança possui uma forma marcada pela ambigüidade/ambivalência¹² de significados.

Envolta de estereótipos que a relacionam ao obsceno, à promiscuidade, muitas vezes ela engaja-se igualmente à religiosidade. Os elementos sagrados e profanos, religiosos e eróticos não são dissidentes, integram-se ao mesmo tempo, dinamicamente. Muitas correlações, analogias e associações são feitas, existindo significados que ainda passam pelo crivo da deturpação.

Alguns grupos atêm-se ao valor sagrado da dança como forma de religiosidade, especificamente às Danças Ritualísticas; outros grupos estão ligados à dança com fins terapêuticos, ou ainda à dança de sedução; outros a compreendem como expressão artística e desenvolvimento técnico corporal.

A Dança do Oriente hoje apresenta características muito diversas das propagadas no início do século passado pelo cinema americano. Existe uma tendência para o conhecimento e a volta às tradições. As inovações, as criações têm surgido, mas embora elementos novos sejam inseridos, o ritual permanece. Deste modo, iniciando-se pelo figurino, até as apresentações em palco, há uma tentativa de retorno às raízes da Dança do Oriente. O figurino conhecido pelos ocidentais, as roupas estilo cabaré, brilhantes e com o abdômen à mostra, continuam sendo usadas, porém, em momentos propícios, em que o contemporâneo integra-se à Dança do Oriente. Em outros momentos, os dançarinos buscam a proximidade com os trajes utilizados nas danças tradicionais árabes¹³.

O ensino-aprendizagem adaptou-se ao modelo ocidental. Diferentemente do aprendizado oriental, que acontecia de geração para geração, de mestra para discípula, de mãe para filha, vemos no Ocidente salas com muitas alunas, que possuem novas exigências para Dança do Oriente. Esse fator aguçou o interesse dessas profissionais pela elaboração de uma metodologia diferenciada. Vemos, no decorrer da narrativa, professoras buscando mais seriedade em suas aulas e técnicas de disciplina corporal¹⁴.

Falo de seriedade, pois embora no país existam dançarinas árabes significativas para o cenário mundial e o resgate cultural da Dança do Oriente aqui esteja intensificando-se, a

¹² Ver p. 104 desta dissertação.

¹³ Anexo 1, p. 197 e 199.

¹⁴ Preocupação apresentada não apenas por professoras, mas igualmente pelas dançarinas árabes. No país e mesmo no exterior, dificilmente uma profissional sobrevive de apresentações; sua carreira baseia-se no ensino-aprendizagem da dança.

dança não é empreendida pelos meios acadêmicos e sua metodologia continua, em parte, muito intuitiva, tornando o terreno fértil a pessoas pouco qualificadas ou leigas no assunto.

Dentre os dados colhidos, delimitei a fronteira admissível para este amplo contexto. Espaço que permaneceria ambíguo, pois a ambigüidade faz parte do cerne da Dança do Oriente, no entanto, ele estaria circunscrito. O objetivo de restringir-me a este grupo não foi o de deslustrar os demais grupos relacionados a outros significados, como a Dança Terapêutica e a Dança Ritualística, mas circunscrever os limites da investigação.

Assim, escolhi as pessoas que seriam entrevistadas¹⁵ e minutei o roteiro de entrevista¹⁶. Para a investigação, selecionei dançarinas que participaram decisivamente na introdução e aprimoramento das danças árabes no Brasil. Entrevistei outras pessoas que estavam vinculadas às primeiras como em uma “hereditariedade didática”: alunas, alunas das alunas e assim por diante.

O grupo foi meu alento. Por meio dele obtive os depoimentos, as memórias, as experiências, as inspirações “transcridoras” que compuseram o texto.

Após a transcrição, passei para a textualização, em que anulei a voz do entrevistador e dei espaço ao narrador. Comecei a recriar uma atmosfera, na tentativa de transmitir ao leitor o “mundo de sensações” sentido durante todo o processo de investigação¹⁷.

Tal como o narrador de Walter Benjamin, no processo de transcrição retirei de minha experiência muitos elementos, uni a eles experiências que me foram narradas e incorporei às narrativas a experiência dos leitores, para que eles pudessem compreender o texto tecido¹⁸. Tornou-se um arabesco, com múltiplas histórias, múltiplos sentidos, impregnada das memórias pessoais e coletivas.

Escolhi uma personagem-narradora que mediará a experiência coletiva do grupo de Dança do Oriente. Alguns acréscimos à estrutura original da investigação ficam visíveis ao leitor, pois se tratam de correlações com o texto “As Mil e Uma Noites” e fazem parte de uma criação.

Ao iniciar as transcrições, percebi que o livro “As Mil e Uma Noites” percorria vários depoimentos. Voltei a reler seus volumes remetendo-me às imagens orientais:

¹⁵ Apêndices, p. 187.

¹⁶ Anexo 2 (p.201), Anexo 3 (p. 203), e Anexo 4 (p.205).

¹⁷ MEIHY, 1991, p. 30-31.

¹⁸ BENJAMIN, 1987, p. 201.

desertos, arabescos, tapetes mágicos, dançarinas árabes. Deparei-me com uma estrutura literária, em que a história de Sheherazade, a personagem-narradora, entrecruzava-se com outras, formando uma grande rede.

Tentei desenvolver a mesma estrutura na narrativa, fazendo com que a personagem-narradora emoldurasse as memórias que foram contadas. Tinha expectativas que o leitor percorresse muitos espaços, percorresse tempos e conseguisse dissolver a dicotomia entre o sujeito e objeto.

Busquei mostrar as imagens ambivalentes em todo o texto. Imagens que demonstram tensões em movimento, que não se encontram situadas, mas, ao mesmo tempo, estão em todos os lugares: o sagrado e o profano, o oculto e o manifesto, a fala e o silêncio, os fios orientais plurais e os fios ocidentais contemporâneos, a dominação e a resistência, a racionalidade e a sensibilidade, a destruição e a fundação, o útil e o inútil, o ócio e o trabalho, o fantasioso e o real, a sombra e a luz, a mulher-santa e a mulher-vampira, entre outras imagens.

Estabeleci a linha atravessadora da narrativa¹⁹: descrever o universo imaginário de uma tribo - o grupo de Dança do Oriente – e, nesse percurso, as modulações de violência manifestas e ocultas.

De acordo com o referencial teórico de Michel Maffesoli, o imaginário é compreendido como o fantasioso que, unido ao que nós chamamos de “real”, nos permite sobreviver com duplicidade às imposições da sociedade. A violência, vista em uma ampla perspectiva, é percebida não apenas como estritamente física ou velada, mas também como aquela que contém seu aspecto fundador e possibilita a construção do novo.

Enlaçando-se nessa linha atravessadora, como as decorações de um arabesco, manifestam-se temas como: a sexualidade, o sagrado, o corpo e as sensações, a mídia, as imagens da dança apresentadas à sociedade ocidental, a disciplina corporal, o aprimoramento técnico, a desqualificação da Dança do Oriente frente a outras danças oficiais, a busca de uma metodologia adequada de ensino, de um sistema de formação de professores e a preservação de uma “cultura”.

Áurea Maria Guimarães (1990) entende a cultura no sentido atribuído por Michel Maffesoli, como uma perpétua criação arraigada aos pequenos fatos da vida cotidiana²⁰. A

¹⁹ MEIHY, 1991, p. 19.

autora esclarece que para James Hillman precisamos nos voltar para a cultura em todas as suas manifestações (ritualísticas, mitológicas, religiosas, artísticas), re-imaginarmos o mundo, reconhecendo-o como um lugar imaginal, onde todos os eventos estão situados em imagens que se têm deles e que eles desencadeiam²¹.

É preciso observar a “ala dos fundos”²², para que a cultura cresça. Não se trata de ter uma justificativa assistencial, ajudando as pessoas, trata-se de mover-se da civilização para a cultura. Para o autor, a civilização é humana e visível demais. Precisamos das “imagens das lendas, dos ídolos, dos altares, e das criaturas da natureza” para sobrevivermos em sociedade²³.

Para Hillman, a cultura nos leva a um outro tempo, a um outro lugar, a uma época inexistente, à época dourada, a uma existência que não é a habitual, referindo-se a fundamentos, a uma tradição passada. A cultura tenta reavivar, cultuar, ressuscitar formas que não se desenvolvem na vida cotidiana natural²⁴. Ela busca, ao olhar para trás, “alcançar o passado e como uma nostalgia das invisibilidades, fazê-las presentes e fundar a vida sobre elas”²⁵. A cultura por existir constantemente na decadência, pode persistir mesmo após findar as civilizações que parecem fundamentá-la²⁶.

Pelo enfoque da cultura, falaremos nesta investigação de pessoas que convivem com o lazer e com o trabalho, com o mundo real e imaginário, com os ritos e símbolos do mundo moderno. Sujeitos inteiros, repletos de sonhos, de desejos e de lutas para a sobrevivência²⁷.

²⁰ MAFFESOLI apud GUIMARÃES, 1990, p. 96.

²¹ GUIMARÃES, 2004, p. 55-66.

²² A “ala dos fundos” é o local onde se encontra nossa desordem crônica. “A vida humana é uma vasta área de tentativas fracassadas. Nessa visão, a ala é aquilo que é, uma demonstração da natureza, de leis naturais que pouco têm a ver com casos individuais” (HILLMAN, 1984, p.30).

²³ Ibidem, p.35-36.

²⁴ Ibidem, p.33.

²⁵ Ibidem, p.34.

²⁶ Ibidem, p.36.

²⁷ Segundo La Regina, a bailarina pode registrar-se no Ministério do Trabalho, beneficiando-se da Lei nº 6.533 de 24/05/1978, que dispõe sobre a regulamentação das profissões de Artista e de Técnico de Espetáculo de Diversões, regulamentada pelo Decreto nº 82.385 de 05/10/1978. Apesar dessa lei existir, há empenho das bailarinas na aprovação do Projeto PL 7370/2002 estabelecendo a distinção entre as áreas de Educação Física, Yoga, Artes Marciais e Dança, visto que é necessário o CREF para se ministrarem aulas. Em reunião realizada em 7 de novembro de 2003 pelos grupos de Dança do Oriente e divulgada posteriormente pela Internet, decidiu-se o envio massificado do pedido de parecer favorável ao Deputado Relator Gilmar Machado. (LA REGINA, 1998, p. 91-117).

As pressões sofridas pelas tribos da Dança do Oriente, advindas de sua vulgarização e descrédito, provocaram resistências. A dominação por meio das “danças acadêmicas” levou este grupo a buscar espaços onde pudessem fortalecer seu convívio e estabelecer-se. Nestes espaços adentraremos, desvendando suas brechas.

Outro fator a ser salientado é que a Dança do Oriente encontra-se na “ala dos fundos” e torna-se atrativa aos seus praticantes, fascinante, sempre envolta em mistérios. Mesmo sendo parcialmente conhecida, passou nos últimos tempos a ser instituída, seu recorte patente tornou-se comercializável, ditou modas, costumes, estabeleceu-se na mídia; por esse fato acreditamos que, paradoxalmente, ela ainda sobreviva.

Na *Parte I* desta dissertação, chamada de *Arabesco da Narrativa: Memórias da Dança do Oriente que aguardam para serem contadas*, o leitor terá contato com a narrativa, construída por meio da transcrição. Acredito que a narrativa seja mais ampla que qualquer interpretação; por esse motivo, isento-me de explicações. Descrevo o imaginário detalhadamente, mas procuro não apresentar o contexto psicológico, social ou antropológico dos acontecimentos.

A *Parte II, O Tear do Arabesco das Narrativas*, deveria ser reconhecida como “notas”, mas nela procuro ainda não explicar os fatos. Desejo mostrar ao leitor os interlocutores que me auxiliaram na construção da narrativa e indicar-lhe possíveis reflexões.

Na *Parte III, Arabesco: Imagens ambivalentes da Dança do Oriente* apresento a edição de vídeo, parte integrante desta dissertação²⁸.

E em *Um Final* trago minhas considerações provisórias.

Referências:

BENJAMIN, Walter. **Walter Benjamin**. Coleção Grandes Cientistas Sociais. nº 50, São Paulo: Ática, 1985.

BENJAMIN, Walter. **Obras Escolhidas I**. Magia e técnica, Arte e Política: ensaios sobre Literatura e história da cultura. São Paulo: Brasiliense, 1987.

²⁸ Ver nos apêndices, p.193.

GUIMARÃES, Áurea Maria. **A depredação escolar e a dinâmica da violência**. Tese de Doutorado. Faculdade de Educação da Unicamp, Campinas, São Paulo, 1990.

_____. O imaginário da violência e a escola. In: TEIXEIRA, Maria Cecília Sanchez & PORTO, Maria do Rosário Silveira (Orgs.). **Imaginário do Medo e Cultura da Violência na Escola**. Niterói: Intertexto, 2004, p.59-71.

HILLMAN, James. **Cidade & Alma**. São Paulo: Studio Nobel, 1984.

LAGGES, Susana Kampff. **Walter Benjamin: Tradução e Melancolia**. São Paulo: Editora Universidade de São Paulo, 2002.

LA REGINA, Gláucia. **Dança do Ventre: uma arte milenar**. São Paulo: Moderna, 1998.

MAFFESOLI, Michel. **Elogio da razão sensível**. Petrópolis, Rio de Janeiro: Vozes, 1998.

MATOS, Olgária. **Os Arcanos do Inteiramente Outro: a Escola de Frankfurt, a melancolia e a revolução**. São Paulo: Brasiliense, 1989.

MEIHY, José Carlos Sebe Bom. **Canto de Morte Kaiowá**. História oral de vida. São Paulo: Edições Loyola, 1991.

PAQUET, Marcel. **René Magritte: (1898-1967)**. O pensamento tornado visível. Lisboa: Ed. Taschen, 2000.

PAZ, Octavio; CAMPOS, Haroldo de. **Transblanco: em torno a Blanco de Octavio Paz**. Rio de Janeiro: Guanabara, 1986.

PITOMBO, Renata. A abordagem compreensiva na sociologia: Resenha sobre a contribuição de alguns autores fundamentais. In: BIÃO, Armino, PEREIRA, Antonia, CAJAÍBA, Luiz Cláudio, PITOMBO, Renata (Org.). **Temas em contemporaneidade, imaginário e teatralidade**. São Paulo: Annablume, 2000, p.279 – 295.

SCIAMANA, Cássia Elisa Bebetto. **Labirintos: encontros e desencontros na escola e na vida**. Dissertação de Mestrado apresentada à Faculdade de Educação da Unicamp. Campinas, São Paulo, 2005.



René Magritte, Magia Negra, 1933 – 1934.

PARTE I

ARABESCO DA NARRATIVA: MEMÓRIAS DA DANÇA DO ORIENTE QUE AGUARDAM PARA SEREM CONTADAS

1. A MILÉSIMA SEGUNDA NOITE

Ele [o califa] achou esta história tão extraordinária que ordenou a um famoso historiador que a escrevesse, em todos os detalhes. Ela foi em seguida depositada no seu tesouro, de onde várias cópias tiradas deste original a tornaram pública.

Antonie Galland, “A história de Ganem”.

Com o falecimento de meu esposo e senhor Shahriar, as lágrimas percorreram minha tez cavando os canais da aflição. Meu corpo tornara-se um terreno árido. A vivacidade esvaia-se lentamente, escorria pelas pontas de meus dedos. Não desejava mais a vida. A luz, o brilho, a jovialidade agrediam-me. Padecia no transcorrer dos dias. Em cada articulação de meu corpo havia, por certo, acúleos que inibiam minúsculos movimentos. Deveria permanecer ali, imóvel até o despertar daquele pesadelo.

A amargura, incrustada em meu corpo, foi penetrando por minha garganta, gradativamente mingando minha fala, sufocando-me. A dor, tão profunda, fortaleceu-se e fez com que as lágrimas não mais surgissem. Um fino fio de voz relutava em manifestar-se. Aos poucos a ausência de meu amado, aquele para quem dedicava minhas histórias, fez com que minha voz, como uma gota de orvalho na aurora, estancasse por completo.

Numa manhã acordei e o silêncio domava meu mundo.

Irônico. A Palavra que por tantas noites enredou o rei Shahriar, salvando minha vida e de tantas outras mulheres, agora desaparecia, esgotava-se por fim. Talvez fosse evidente que isso acontecesse. Vendo-me tão só, desejava a morte e a Palavra que significava vida, a expressão de meu corpo e de minha alma, deveria dar lugar à amargura.

Assim eu passava os dias: consternada, vivendo uma vida sem sentido.

Era inverno em meu coração e através da janela, o céu trazia-me maus presságios. Tentava encontrar forças para suportar o alvorecer. Levantei-me. Ouvi um grande estrondo. Seriam os fogos comemorativos do Império da China? E aquele aroma de incenso de flores-do-campo? Olhei através de todas as janelas e portas de meu aposento. Saí para o corredor na tentativa de ver quem estaria a importunar-me. Aqueles infundáveis corredores e suas abóbadas de arabescos eram apenas solidão. Retornei ao meu quarto e vi algo

extraordinário. Eis que em minha porta incorporava-se, como na mais real das histórias, um gênio, exatamente como eu o imaginara e o descrevera infinitas vezes. Seus escrupulosos olhos de ébano fitavam-me. Fiquei estática e, por instantes, imaginei-me demente. De súbito, quase que instintivamente, o medo fez com que eu tentasse fugir dos aposentos, quando ouvi sua grave voz:

- Sheherazade, sultana das Índias, da Pérsia, do Turquestão e senhora das mais ricas histórias. Tecelã de fios narrativos, que com astúcia salvou os fracos dos mais fortes. Dona de narrativas que valem tal qual o tesouro dos mais ricos sultões. Aquela que sabe exatamente como atizar a curiosidade de seus ouvintes e como moldar a alma dos mortais. Sua habilidade em narrar percorreu muitos caminhos e vales, alcançou também a alma dos seres fantásticos. Meu nome é Efrít e venho convidá-la a narrar a meus pares, em terras distantes daqui. Aceitas vir ao meu reino e tecer suas histórias?

O gênio, ao ver minha hesitação, interrogou-me novamente:

- Queres conhecer os reinos fantásticos em que jamais nenhum mortal adentrou e, em troca, agradecer-nos como seus encantos?

Por vezes o gênio fez-me convites. Ele não deve ter percebido meu estranho emudecer e acreditado que eu desestimava sua gente...

O gênio, por fim, zangou-se. Como castigo enviou-me a uma terra muito distante de meu lar, num outro tempo, num outro continente.

2. O NOVO MUNDO

Foi bom que te calasses.
Meditavas na sombra das chaves,
das correntes, das roupas riscadas, das cercas de arame,
juntavas palavras duras, pedras, cimento, bombas, invectivas,
anotavas com lápis secreto a morte de mil, a boca sangrenta
de mil, os braços cruzados de mil.

Carlos Drummond de Andrade, "Canto ao homem do Povo - Charles Chaplin".

Num abrir e piscar de olhos estava numa terra estranha. Fui me adaptando às dificuldades que se seguiram, conhecendo um novo país com novos costumes e tradições,

convivendo com as pessoas nascidas em um outro tempo, manipulando máquinas que, como por encantamento, desenvolviam as atividades para os seres humanos, aprendendo a me comunicar sem a fala.

Ao conhecer mais profundamente esse novo mundo constatei que minha habilidade em narrar não seria útil. Nem mesmo a Palavra era necessária. Estava num tempo em que as pessoas não expunham suas experiências, as histórias não eram mais narradas aos filhos, novas narrativas não eram inventadas, pois não tinham mais o valor de outrora.

Nesse novo mundo não havia tempo para se olhar nos olhos, colher uma fruta e sentir seu aroma, degustar o sabor do pão que acabava de sair do forno, sentir a brisa no rosto em uma manhã fria, observar os céus e encontrar vestígios do tempo ou acariciar um animal. O efêmero marcava a vida das pessoas.

Olhava o mundo que se estendia por uma fresta na janela de meu quarto. As pessoas circulavam como saúvas num grande formigueiro a acumular provisões para o inverno, numa rotina sem fim. Os edifícios numa conquista diária, derrubando as casas e se erguendo imponentes sobre seus terrenos, os carros, como animais enraivecidos, querendo enfrentar o oponente e mostrar sua virilidade. A tentativa de aniquilar o passado e o presente e construir um futuro promissor sobre eles.

Fiquei por muito tempo naquele quarto a observá-los e a imaginar como as pessoas conseguiam circular por ruas tão perigosas. Como elas enfrentavam os demônios daquela metrópole moderna? De onde elas retiravam tamanha coragem que se comparava a de Simbad, o marujo?

Fui convivendo e sobrevivendo neste mundo. O tempo passava numa punição interminável. A debilidade havia tomado meu coração. Sentia saudade de minha terra, das relações que possuíamos, dos encontros familiares, da devoção e do carinho com que recebiam minhas histórias, de seus olhares, de seus gestos...

Percebi que as dores haviam me cegado, impedindo-me de ver fagulhas de vida ali existentes. Vasculhei aqueles espaços, tentando deparar-me com luzes onde antes só havia sombras.

Lutei contra meus temores, entre eles o de circular pelas ruas daquela cidade...

3. LUMINAR

... pois a moça, forma indelével, através de gerações e gerações,
sítios, histórias, alianças, amorosas combinações,
é eternidade no fluir das coisas, instante corporizado
da ânsia de vencer o efêmero e nele inscrever o traçado
de uma ponta entre o humano, o terrestre e o transcendental,
feições todas irmanadas de um fantástico ideal...

Carlos Drummond de Andrade, “A Kiss, um Baiser, um Bacio”.

Numa tarde de sol, ao andar pelo calçamento de uma rua movimentada, vi alguns artistas de rua que trocavam seus feitos por moedas. Malabaristas, poetas, pintores, escultores, músicos, cantores e dançarinos tentavam em meio a arranha-céus, sons de buzinas, motores de carros e passantes agitados, frear por um instante a tumultuada vida urbana. Entre eles encontrava-se uma dançarina árabe.

A apresentação daquela dançarina trazia-me memórias, um turbilhão de lembranças, numa desordem em meu ser. Observava as cores, as transparências dos véus, os movimentos leves que faziam daquela dançarina uma ilusionista. Seus pés mal tocavam o chão, ela flutuava de um lado a outro, sem perder a harmonia e delicadeza dos desenhos. Suas mãos serpenteavam para os céus em movimentos de um ritual mágico. Sua fisionomia expressava ora a mulher doce e pura, ora a mulher sedutora. Mas, acredito que foi aquele olhar. Sim, foi o olhar que me fixou durante a dança e transmitiu, em milésimos de segundos, sensações para toda uma vida. Todos os sentimentos universais estavam contidos naquele olhar. Não sei ao certo o que senti. Consternação? Nostalgia? Júbilo? Solidão? Aquilo me paralisou. Fiquei imóvel a observar algo que, ao mesmo tempo, era tão novo e tão eterno.

Daquela dança participavam também o vento, os céus, as nuvens, os espectadores e suas palmas, o cenário da cidade, misturando-se às imagens de minhas lembranças.

No final da apresentação recebi um convite para conhecer o espaço daquela dançarina. Era como se penetrasse num sonho. Uma luz fulgurava.

4. O ENCONTRO

Volto-me às artes, para compreender; ao ritual, para comprovações; e às vidas de homens e mulheres do passado, para ver como eles fizeram. Preciso de algo mais que comunidade e civilização, pois elas podem ser demais humanas, visíveis demais. Preciso de ajuda das imagens das lendas, dos ídolos, dos altares, e das criaturas da natureza, para carregar aquilo que é tão difícil de carregar pessoalmente e sozinho. A educação da sensibilidade começa no “asilo”, a cultura começa na desordem crônica.

James Hillman, “Cidade & Alma”.

Era um restaurante. Em suas paredes misturavam-se arabescos árabes e hieróglifos egípcios, o que tornava o local uma mescla de harém e templo dos faraós. Sobre os tapetes persas estendidos no chão, muitas almofadas coloridas espalhadas por todo ambiente ofereciam-se, como odaliscas, para que os convidados se deleitassem sobre elas. Sentei-me. Meu coração palpitava. Sentia o ar abafado. Procurei um local em que eu pudesse visualizar melhor a apresentação. Encontrei um canto próximo à porta. Neste local, algumas dançarinas trajadas com roupas brilhantes e coloridas aguardavam a vez e espiavam as outras apresentações.

Músicos vestidos com roupas tradicionais tocavam e quando eu cerrava os olhos, me conduziam a rituais eternos. Imaginava tribos dançando ao redor de suas fogueiras para seus deuses, casamentos em locais remotos, nascimentos celebrados...

No entanto, ao retornar à “realidade”, afastava-me de minha imaginação, onde os grupos - músicos, dançarinos, espectadores - em suas comemorações, garantiam a união e celebravam a vida e a morte de cada dia. No plano “real”, eu via um grupo que se reunia para receber a remuneração da noite e outro que assistia a um espetáculo.

Finalmente, uma dançarina adentrou o salão. Suas roupas não se assemelhavam à tradição árabe. Seu rosto, sua forma, seus gestos eram modernos. Mesmo assim ela possuía um vínculo quase mágico que me remetia às festas, aos encontros, me recordava da dança com que Morgana havia salvado Ali-Babá de seu inimigo e do cortejo de dançarinos que

acompanhara o casamento da filha de Shensedin.

Por instantes desprendi-me daquele deleite visual e pude atentar-me a uma conversa que acontecia ao meu lado, entre as dançarinas:

- Eu vi muito pouco sobre Dança do Oriente antes de praticá-la. Cenas de infância de filmes de Hollywood, ou então “Talk Show”, onde a dança era mostrada como algo exótico, bailarinas gordas virando moedas na barriga. Essas imagens não despertavam meu interesse pela dança. Algumas imagens ficaram gravadas. As imagens que me marcaram foram principalmente as glamourosas de Hollywood. Acredito que por um período nos esquecemos delas, mas quando voltamos a ter contato com a dança, quando começamos a praticá-la, aquelas imagens retornam, provavelmente ficam no subconsciente – disse uma dançarina jovem, com não mais de trinta anos.

- As imagens que eu me recordava eram também dos filmes de Hollywood. Eu lembrava de filmes como Salomé com Rita Hayworth, o “Gênio da lâmpada”, as histórias de Aladim, Sherazade e as histórias de “As Mil e Uma Noites”. Recordava-me das roupas das princesas, do brilho, da delicadeza, dos véus. Quando criança, eu dançava com a toalha de banho de praia. Meu pai cortava meu cabelo “Joãozinho”, ele dizia que era necessário para meu cabelo tornar-se forte. Eu odiava aquilo. Meus pais iam trabalhar e quando eu ficava sozinha, pegava uma meia peruca de minha mãe, imaginava-me com cabelos longos. Fazia de uma toalha de banho um véu. Nunca poderia imaginar que um dia eu teria um véu de verdade – respondeu a outra dançarina.

Essa conversa instigou-me a conhecer melhor aquele grupo. Até que ponto minhas histórias emolduravam suas lembranças?

Descobri que aquelas moças ensinavam a Dança do Oriente naquele mesmo local. Inscrevi-me e iniciei minhas aulas. Queria aproximar-me daquele grupo e conhecê-lo melhor.

A ausência de minha fala prejudicou-me na convivência inicial, mas possibilitou-me ouvir com mais clareza. Pude, por um período, sair da realidade que eu conhecia e adentrar em muitas histórias.

5. A VIDA PÚBLICA

A pobreza do eu
a opulência do mundo
A opulência do eu
a pobreza do mundo
A pobreza de tudo
a opulência de tudo
A incerteza de tudo
na certeza de nada.

Carlos Drummond de Andrade, “Balanço”.

Quanto tempo mais suportaria? Para minha sobrevivência manter-me-ia neste emprego. Faria o possível para agüentar as pressões cotidianas. Porém, olhava o relógio da parede, onde o ponteiro dos minutos não se movia. Comparava-o ao meu relógio de pulso, acertava-o, deixava-o atrasado para tentar ludibriar meu inconsciente. Inútil.

Nesses momentos era como se ainda visse a sala de minha antiga casa: minha mãe sentada em sua cadeira de madeira no canto próximo à janela, sempre entretida em seus bordados. Naquela sala não havia relógios. Na verdade, não sei se minha mãe sabia mensurar o tempo em um relógio, visto que possuía uma outra concepção do tempo. Para ela, o tempo, o trabalho, a vida e as relações entre as pessoas estavam unidos em um laço comum.

Minha mãe, uma senhora afeita aos afazeres do lar, ao amanhecer despertava com o canto desafinado do galo rouco. Rapidamente nos chamava e preparava o desjejum. Era sempre a última a sentar-se à mesa, quando se sentava. Servia a todos com zelo e após a limpeza encaminhava-se aos seus bordados.

Emaranhada entre fios, cores, flores, barcos, letras, homens e meninos, animais e seres fantásticos, sua vida misturava-se àquele trabalho e o tempo transcorria naturalmente.

Ao sentir que o calor intenso aproximava-se ou - até hoje não sei bem - depois de produzir determinado número de pontos no bordado, ela pressentia que era chegada a hora do preparo de outra refeição. Generosamente misturava os temperos, permitindo que o vapor exalasse os aromas das especiarias. Mexia calmamente o cozido, experimentava o

caldo, pegando uma porção com a colher de pau e gotejando suavemente em suas mãos rudes. Enfim, com o avental surrado enxugava o suor que escorria pela testa. Eu ficava ali, sentada à mesa, com o rosto apoiado nas mãos de menina a observar aquele poético ritual diário.

Meu pai, que acompanhava o tempo de minha mãe, sabia o exato momento de entrar pela porta, lavar-se e sentar-se à mesa. E como por encanto, os filhos ali se aglomeravam e mais um dia, juntos, estávamos ao redor da mesa. Como em uma última refeição, saboreávamos o alimento com todo o cuidado que se teria ao apreciar uma obra de arte. Minha mãe parecia satisfazer-se com nosso prazer. Permanecia em pé, constatando se tudo estava em ordem e se possuíamos certa variedade em nossos pratos, até que finalmente tomava seu lugar.

Mais tarefas domésticas e dedicação aos filhos tomavam parte de sua tarde. Retornava, enfim, aos seus bordados. Ali passava seu tempo. Quanto carinho era expresso pelas suas mãos.

Havia dias que corriam lentos; neles minha mãe tentava finalizar um bordado. Também havia tardes ligeiras e nelas minha mãe produzia diversos bordados. Tudo dependia de seu temperamento. Ela dizia que era necessário ter inspiração para ser uma artesã: suas mãos apenas percorriam o caminho que sua alma indicava. Desse modo, permitia que sua alma desenvolvesse as tarefas no tempo certo, sem pressa, e muitas vezes unia períodos de ociosidade com períodos de trabalho intenso.

Mas, ao observar o vento que começava a soprar ao final da tarde, minha mãe enrolava seus fios e guardava seus apetrechos na cesta de vime.

Era novamente na mesa, na hora do jantar, nosso momento de reunião. Muitas vezes, depois da refeição, enquanto desenrolávamos os fios de minha mãe, ela nos dava conselhos valiosos.

Uma vez, ela nos alertara que tolo era aquele que tentasse controlar o tempo, pois ele era imensurável, não tinha começo, não tinha fim...O tempo estava em tudo, estava em seus bordados: no tempo em que ela levava para produzi-los, para imaginar os desenhos e pensar nas cores que seriam utilizadas. Antes de seus bordados havia o tempo que os homens levaram para confeccionar os tecidos, os instrumentos e o tempo que as tecelãs levaram para tecer os fios e tingi-los das mais variadas cores. Mas, primeiramente existiu o

tempo em que a lagarta e a natureza levaram para prover ao homem tudo o que lhe fosse necessário para essa atividade. O tempo estava em tudo que olhássemos, não apenas nos fios e bordados espalhados pela mesa, estava igualmente no assoalho, no suco de frutas, no cinzeiro do vovô, na velha macieira, no galo de lata do telhado, na mesa de madeira, na vela do castiçal, em nossos rostos e nas mãos de minha mãe.

Segundo minha mãe, feliz era o homem que estava atento ao fluxo do tempo e não se rebelava contra ele. Fazia do tempo seu maior tesouro, seu alimento, seu amigo, tentando receber dele seus benefícios e não sua cólera.

Nessa época, o tempo do relógio era-me inexistente. O tempo era sentido pelo ritmo da vida de minha família e de suas tarefas diárias. Isso ocorria e nos era possível, por sermos agricultores e artesãos independentes.

Como foi difícil conhecer o tempo do relógio. Quase impossível ter familiaridade com essa noção moderna de tempo. Um tempo que era inimigo, devorador, controlador... Mas, que eu bem sei, necessário para a vida moderna.

Os ponteiros do relógio agora regiam meu trabalho. O trabalho e o dinheiro regiam minha vida. O tempo agora era mensurável e ele tinha seu valor. Cada deslocamento do ponteiro equivalia à determinada cifra e isso era-me estranho.

Mas como agir? Precisava estar ali enquanto meu corpo queria voar, percorrer lugares desconhecidos, passear por mundos fantásticos, conhecer realidades novas, tomar o sol que vinha pela fresta do vidro e sentir a chuva que caía às tardinhas.

Ficava imobilizada frente à disputa pela melhor atuação. Estávamos numa grande colméia onde as abelhas de forma desenfreada, ou mesmo desesperada, fabricavam o mel. Meu olhar deveria estar fixo, deveria atentar-me para demonstrar um desempenho melhor, sempre seguindo os compassos do relógio. Mas, por mais que eu tentasse adequar-me, minha alma nunca estava presente. Enquanto a chefia impingia-nos que nos encontrássemos, eu desejava indubitavelmente perder-me.

Eu tinha que me manter alerta, fazer uma projeção de meus dias e a eles dedicar minhas forças, na tentativa de alcançar os objetivos que a chefia havia-me confiado. Como eu não poderia atingir aqueles objetivos? Teria algo de errado comigo e com a forma como eu via o mundo?

Por meio daquele ritmo compassado do relógio seguíamos em nossa labuta.

Diferentemente dos rituais em que a percussão condicionava seus participantes, o relógio dava o compasso para aquela montagem, que era tão singela e ao mesmo tempo tão estafante. Naquele galpão teriam quantos funcionários a fazer o mesmo trabalho? Quinhentos, seiscentos? E nesse meio eu era uma forasteira. Se pelo menos eu soubesse no que se transformaria aquela peça poderia sentir um pouco de prazer em sua confecção e sentir a vida pulsar em meu peito novamente.

Os colegas ao lado, preocupados em manter seu emprego, permaneciam enlevados em seus afazeres. Sentia-me perdida em meio a toda essa gente que, sem escrúpulos, acabava com suas vidas em um departamento. Não queria terminar meus dias neste trabalho que me petrificava e minava minha alma.

As falas de meus colegas pareciam-me uma conversação oca, sem essência. Com o correr do tempo descobri que estas falas deviam-se a algo que eu ainda não havia percebido quando encarava seus olhares. O medo dominava aquelas conversações, temores de várias espécies e formas, ora infantis, ora senis. Amedrontavam-se com a superexposição de suas vidas, temiam a traição. Neste novo espaço só existia uma verdade e essa deveria ser objetivada por todos: a sobrevivência a qualquer custo, mesmo que solitária.

6. SOLITUDE

Como repetir, dia seguinte após dia seguinte,
a fábula inconclusa,
suportar a semelhança das coisas ásperas
de amanhã com as coisas ásperas de hoje?

Carlos Drummond de Andrade, “Acordar, viver”.

Através da janela do quarto observava as luzes da cidade e ouvia as vozes, os sons perdidos na noite. Ruídos anunciavam a existência de vida ao lado, provavelmente no outro apartamento. Via o trânsito, os cães latindo, um tumulto que acontecia na esquina, tantos passantes, tantos habitantes na cidade...

O céu avermelhara-se, as estrelas haviam desaparecido. Uma ínfima brisa soprava e não tornava o ar menos denso. Respirando os ares da cidade, eu era uma águia no pico da colina vigiando os roedores noturnos. Nada fugia a minha visão.

Depois de um longo período de permanência nesta cidade, o olhar que eu mantinha sobre ela havia se alterado. Quando eu ali aportara, conhecia realidades próximas ao meu cotidiano. Meu mundo restringia-se ao meu lar, meus vizinhos, meus amigos. Agora eu era parte de um mundo muito mais amplo. Eu conhecia não apenas a realidade de uma grande cidade, mas pelas imagens da televisão, tomava conhecimento da realidade mundial. Os acontecimentos do outro lado do continente pertenciam-me, os males que ali ocorriam também eram contra mim. Passei a me privar do contato com as pessoas e a me distanciar dos acontecimentos alheios. Fato, que nesta noite me causavam o sentimento de imensa solidão.

Durante esta noite eu desejava apenas a presença de alguém confiável para sentir-me segura. Poderia permanecer ali, calada ou mesmo distante. Queria apenas sua presença. Uma presença que marcasse minhas escolhas.

As favelas ao longe mostravam-me tristes realidades. Sobre a cama, mais um suicídio nas notícias do jornal...

Quantas pessoas estariam a sentir aquele vazio? Esperariam o dia amanhecer para ir à padaria, buscar o desjejum e reencontrar um pouco de paz?

E eu aguardava ansiosamente pelo dia seguinte.

7. VIOLAÇÃO: NEGLIGENCIANDO AS LEIS DE ALLAH

As dez bailarinas avançam
como gafanhotos perdidos.
Avançam, recuam, na sala compacta,
empurrando olhares e arranhando o ruído.
Tão nuas se sentem que já vão cobertas
de imaginários, chorosos vestidos.

A dez bailarinas escondem
nos cílios verdes as pupilas.
Em seus quadris fosforescentes,
passa uma faixa de morte tranqüila.
Como quem leva para a terra um filho morto,
levam seu próprio corpo, que baila e cintila.

Cecília Meireles, “Balada das dez bailarinas do cassino”.

A escola de dança, tal qual o restaurante, era um local decorado com colunas, abóbadas e ornamentos orientais. Havia uma secretária, vestida com o uniforme da escola, que nos recebia com simpatia e cordialidade, mas logo depois olhava entediada a imagem transmitida pela televisão. Objetos eram expostos atrás do balcão: vídeos, roupas, véus, cd’s, tudo que fosse necessário para as aulas. Era um magnífico estoque, digno do mais rico comerciante árabe.

A ansiedade do primeiro dia fez com que eu chegasse muito antes do horário marcado. Sentei-me num macio divã e peguei uma revista para ler. Tentei lê-la por alguns segundos...notei que seria impossível. Chamou-me a atenção o ambiente da sala de espera. Ela não era gélida como as demais salas de espera que eu conhecia. A decoração propiciava um contato diferenciado: amplos sofás, tapetes, almofadas transformavam-se em uma extensão de nosso lar. A música de duas salas de aula mesclavam-se naquele ambiente. Acredito que dois professores disputavam o volume sonoro de suas aulas. Algumas jovens garotas, sentadas no chão sobre um tapete, riam muito, enquanto arrumavam seus adereços para as aulas. Três mulheres contavam confidências ao meu lado. Todos que passavam pela porta de entrada, provavelmente conheciam-se, pois antes de adentrar em seus espaços

desciam até a sala de espera, cumprimentavam-se e também a todos nós que ali estávamos. Alguns cumprimentos eram tímidos, outros vinham acompanhados de calorosos beijos e abraços, outros por frases e gritos exaltados. Em meio a todo esse alvoroço, um garoto dormia, deitado em um dos sofás.

Penetrava numa grande família. Percebi que o envolvimento naquela escola de dança não era apenas profissional.

Aguardava por minha aula, quando entrou na sala de espera uma bailarina enraivecida a contar sua história às três mulheres ao meu lado. Procurei não olhá-la diretamente, evitando intrometer-me na conversa. No entanto, parecia que ela precisava de minha atenção: em alguns momentos ela dirigia-se a mim, tocava meu antebraço, desejando deixar-me ciente das coisas ditas:

- Construí minha vida num campo sólido, sempre trabalhando com muita dignidade e profissionalismo. Após anos de estudo, viajando por diversos países, fazendo apresentações e ministrando aulas, decidi estabelecer-me num local calmo. Procurei uma cidade que não fosse tão distante da capital, para construir minha escola de artes. Digo escola de artes, pois neste espaço, além das aulas de Dança do Oriente, também comecei um trabalho com Ballet, Dança Contemporânea, Sapateado e Teatro. Sou formada em todas as categorias. Aliás, com a Companhia de Ballet Clássico conheci a Europa e depois decidimos visitar o Egito. Lá vi pela primeira vez a Dança do Oriente e apaixonei-me. Após a turnê, ao retornar ao Brasil, procurei desesperadamente uma professora de Dança do Oriente e, desde então, estou “fisgada” pelas garras dessa arte.

Durante anos trabalhei para ficar conhecida no local em que construí minha escola, promovendo eventos de qualidade e consegui, igualmente, elevar o nome dessa cidade que é turística. Minha escola foi crescendo, fomos representar a Prefeitura nos maiores festivais do país, ganhando os primeiros lugares com a Dança do Oriente. Resolvi reformar minha escola e ali investi todas minhas economias, realizando meus sonhos, transformando-a num espaço para apresentações e espetáculos.

No ano passado, o prefeito que se elegeu pertencia a uma religião que não permite que seus fiéis participem de festas, dancem ou comemorem algumas datas. O que eles acham da Dança do Oriente? Chamam-na de “Dança do Demônio”.

A primeira medida tomada pelo prefeito foi demitir os funcionários municipais que não pertenciam à sua religião. Neste momento, eu já não tinha ilusões de obter apoio para os eventos que participávamos. Sabia igualmente que seria excluída totalmente dos eventos culturais da cidade, se estes continuassem a existir.

Mesmo possuindo “A Casa do Demônio”, fui chamada para representar o papel que todos os anos me pertencia: “Salomé” Neste ano, porém, minha roupa foi censurada, por mostrar o abdômen. Meu figurino foi um vestido longo e solto, parecido com uma burca das mulçumanas, que me impedia os movimentos, prejudicando minha apresentação. Vocês sabem que minhas roupas são discretas, já não sou jovem e, mesmo quando era, sempre primei pela minha dança e não pela vulgaridade. Mas, esse não foi o motivo de meu descontentamento.

Um dia estava a ministrar minhas aulas, quando minha secretária desesperada informou que o fiscal da Prefeitura estava a nos multar. Saí à rua apressadamente para ver o que acontecia. O fiscal alegou que cresciam matos em meu calçamento. Expliquei que havíamos plantado grama e era difícil não permitir que crescessem ervas daninhas. Ele me deu alguns dias para regularizar a situação. Não achei que minha calçada estivesse em desordem, já havia visto piores na mesma cidade. Mesmo assim decidi mudar o calçamento, para que os problemas não continuassem.

Comecei a pensar em algo que não fosse apenas um calçamento. Queria algo que expressasse o estilo de minha escola. Queria algo que me fizesse sentido e aos demais pedestres que por ali passassem. Queria beleza, poesia, arte... Mande fazer um piso liso, de cimento. Nos retângulos que se formaram, eu mesma escrevi poesias de Carlos Drummond de Andrade, Cecília Meireles, Fernando Pessoa e alguns poemas de amigas dançarinas como a de Merit Aton. Todas se relacionavam à dança e ao corpo. Acho que a de Merit era a mais voltada à Dança do Oriente. Talvez eu me lembre... Recitarei a vocês:

Dançar é minha prece mais pura
Momento em que meu corpo vislumbra o divino,
Em que meus pés tocam o real
Religiosidade despida de exageros
Desejo lascivo, bordado de plenitude
Através de meus movimentos posso chegar ao inalcançável
Posso sentir por todos os corpos, abraçar com todo o coração
E amar com os olhos

tornei-me mais independente, sentia-me mais segura, mais bela. Consegui estabelecer objetivos que desejava alcançar e desconsiderar o que eu acreditava não valer a pena.

Certa vez, já enfrentando problemas no casamento, fui visitar minha sogra que mora em outro estado. Perguntou-me se meu marido não se importava que eu participasse dessas apresentações em palco, já que, segundo ela, terminávamos a dança nuas.

- Ah, ah, ela lhe confundiu com a Luz del Fuego - foi interrompida pela secretária da escola, que levantou sua cabeça prostrada no balcão.

- É. Acho que sim – continuou a senhora - Eu e meu marido brigamos muito naquele dia e nos dias que se seguiram. Ele dizia que eu deveria parar de praticar a Dança do Oriente, pois as pessoas comentavam e eu ficaria difamada. Eu não concebia que algo que havia me ajudado e me trazido prazer pela vida, pudesse terminar. Não havia nada de errado com a dança. Não havia nada de errado comigo.

Decidimos, por esse e entre outros motivos, nos separarmos. Quando fui à audiência de separação surpreendi-me. No meu processo de divórcio lia-se que eu passei a apresentar um comportamento anormal: passei a maquiagem e a praticar a Dança do Oriente - após esta fala, a senhora ficou alguns segundos a nos fitar.

Era impossível conter as gargalhadas daquele grupo. Até a bailarina que havia chegado encolerizada, agora participava com brincadeiras. Uma moça, muito jovem e bonita, no entanto, permaneceu séria na sala de espera e não se manifestou. Quando os risos terminaram, ela comentou:

- Sou estudante de direito e trabalho num escritório de advocacia. Trabalho o dia todo, estudo à noite e pratico a Dança do Oriente em meu tempo vago. Todo o dinheiro que ganho utilizo para minhas duas paixões: a dança e os estudos. Infelizmente as duas coisas não se combinam. Em minha profissão as pessoas não dão crédito às mulheres que se mostrem mais femininas.

Não poderei ter uma atitude corajosa como foi a sua – disse fitando a senhora e continuou - Passei por diversos constrangimentos. Consegui enfrentá-los. Mas, se eu me candidatar para um concurso de Magistratura, as pessoas não poderão sequer imaginar que eu pratico a Dança do Oriente.

Nessa semana, um advogado, colega de trabalho, disse que me formando e passando a exercer a advocacia não poderia mais dançar em público; afinal, não seria bem visto uma

advogada dançando em eventos. Às vezes, as pessoas do escritório ficam falando: “Mas, por que ela pratica esse tipo de dança?”. Eu sei que as pessoas não conhecem o que é a Dança do Oriente, de fato. Elas possuem aquelas ilusões da mulher misteriosa, sedutora e sensual. Depois acabam aproximando-se da realidade e este conceito muda, mas no início não tem jeito. Raríssimas as exceções. As pessoas confundem, pois a maioria nunca viu uma apresentação de verdade e julgam pelas apresentações de falsas dançarinas orientais, na verdade, garotas de boates e casas de strip-tease, que utilizam a Dança do Ventre para atizar a imaginação dos homens. Devido a essas ilusões, muitas vezes somos tratadas com desrespeito ou indiferença, como se fôssemos pessoas menos confiáveis devido a nossa paixão pela dança.

Eu não posso aguardar que algo aconteça e o modo como as pessoas olham para a dança muda. Preciso trabalhar e terei que sacrificar algo - a moça terminou esta frase massageando a nuca.

A professora, a proprietária da escola de dança, aguardava na porta e pediu que entrássemos. Esta atitude purificou o ar de atonia que havia se estabelecido.

8. UMA DISCÍPULA

Seu claro riso e humana compreensão e universal doçura
revelam que pensar não é triste.
Pensar é exercício de alegria
entre veredas de erro, cordilheiras de dúvida,
oceanos de perplexidade.
Pensar, ele o provou, abrange todos os contrastes,
como blocos de vida que é preciso polir e facetar
para a criação de pura imagem:
o ser restituído a si mesmo.
Contingência em busca de transcendência.

Carlos Drummond de Andrade, “Alceu, radiante espelho”.

Quando assisti às primeiras apresentações vislumbrei uma dança mística e, as dançarinas, verdadeiros seres superiores. Imaginava que ao iniciar o aprendizado um poder

sobrenatural promovesse os movimentos e eles surgiriam por encantamento no corpo feminino. Ao iniciar as aulas percebi que tudo era concreto e real. Minhas ilusões eram vãs.

Ao observar a metodologia, tive a impressão dos movimentos serem sumários. A dança continha passos óbvios, visivelmente fáceis de se realizar. Não foi tão simples. Passei por um difícil trabalho de disciplina corporal, que exigia a atividade conjunta de meu corpo e minha mente. Era necessário idealizar figuras geométricas como círculos, infinitos, quadrados, triângulos e outras formas, com as quais meus quadris e meus pés desenhavam no espaço ou no solo os movimentos gerados na dança. Fui seduzida por aquele aprendizado, em que as formas imaginadas evoluíam numa série contínua interligada, desenvolvendo a estética da dança em meu corpo.

Nesse caminhar era preciso imaginar a forma que desenvolveríamos, antes do movimento realizar-se. Quando eu traçava um movimento com o quadril, como o “oito maia”, que consistia em deslocar meus ossos ilíacos para baixo, um de cada vez, formando a figura de um infinito, inicialmente essa forma surgia em minha mente e, pouco a pouco, ela ia se preenchendo. A impressão era que essa imagem mental tomava corporeidade, tornava-se concreta. Quase poderíamos tocá-la, se dela não sobrassem apenas vestígios imaginários.

Essas formas que imaginávamos eram como um código restrito a nós, conhecedores da dança, pois as pessoas que assistiam às apresentações visualizavam apenas os movimentos sinuosos sem defini-los enquanto formas. Era uma linguagem geométrica universal, exclusiva para dançarinos.

Mas esses movimentos imaginários, ao serem tornados atos, muitas vezes eram barrados num obstáculo do corpo, não permitindo que essas imagens fossem corporificadas. Existiam amarras reduzindo meu corpo a uma matéria rígida. Algumas vezes, não conseguia movimentar cada parte de meu corpo separadamente. Era como se ele tivesse desejo próprio. Minha mente transmitia o comando, o restante do corpo obedecia se assim desejasse. Muitas vezes, ele possuía um poder independente de minha vontade. A partir desse momento compreendi que não conhecia meu corpo por completo. Nossa professora aconselhava que a boa dançarina era, aquela que realizando um difícil deslocamento, colocando seu pé direito à frente, sabia exatamente como estava posicionado seu dedo

mínimo do pé esquerdo, que se encontrava atrás, fora de sua visão. Dizia-nos isso para intensificar a necessidade da consciência corporal. Durante uma aula ela comentou:

- Eu acredito que a maior contribuição que a Dança do Oriente pode dar a vocês é que, para dançar razoavelmente, precisamos passar por um processo de consciência corporal. Existem movimentos que nascem da consciência e eles não têm outro caminho. Você nunca os fará se não compreender seu corpo, não entender o que você está fazendo. Acho que a maior contribuição desta dança é retomar o contato com nosso corpo. Às vezes, aparece uma pinta no seu corpo, você toma banho todos os dias, você se vê nua, mas não repara que aquela pinta existia. Nossa civilização, a nossa cultura, apesar de mostrar muito o corpo, possuir essas danças que parecem sexys demais, não apresenta um culto ao contato, um culto ao mundo das sensações, tudo fica na aparência. Esta dança, acredito, pode trazer o contato mais próximo do ser humano consigo mesmo. A possibilidade de conhecer-se melhor e sentir-se dono de sua própria vida. Anteriormente, e ainda hoje, alguns religiosos sentiam vergonha do próprio corpo, como se fosse algo sujo, pecaminoso e exclusivamente pertencente a Deus. Para outros, a intensa vida profissional faz com que o corpo seja uma mercadoria de acesso a possibilidades de um futuro promissor. Nesta conquista, buscamos inibir as percepções do corpo para que ele não fique sensível demais ao excesso de trabalho. Essas percepções vão sendo sufocadas e acabam desaparecendo. Depois você percebe que não tem mais as sensações afloradas. Quando surge uma determinada dor, quando você quer mover o quadril de determinado modo, não é mais você que comanda seu corpo. Existem as histórias das “auto-curas” em determinadas civilizações, que foram se perdendo com o tempo. Não temos mais esse equilíbrio. Mas, essa é outra história, vamos continuar nossa aula...

Mesmo com toda vontade de redescobrir meu corpo e dominá-lo, em alguns momentos sentia-me invertida, ao avesso. Um albatroz tendo aulas de pouso com o gavião. Essa técnica, enquanto por um lado apetecia-me pelo desafio, por outro desestimulava-me. Comecei a acreditar que minha busca tinha sido inútil e que jamais conseguiria dançar razoavelmente. A convivência com o grupo foi fortalecendo-me e consegui manter-me nas aulas, aprimorando minha técnica. No decorrer dos anos obtive certa desenvoltura nos movimentos da dança.

Com o grupo de Dança do Oriente relacionava-me diferentemente, encontrava a tranquilidade que não obtinha em outros círculos. As aulas, os ensaios, os preparativos das festas e dos festivais, as apresentações eram momentos em que saíamos do universo “real”, dos nossos problemas diários e entrávamos em um outro universo. A maioria das mulheres daquele grupo não possuía uma formação em dança clássica; eram profissionais de diversas áreas que, como eu, apaixonaram-se por um outro tipo de convivência.

Algumas mulheres procuravam a Dança do Oriente na tentativa de conhecerem a si mesmas, a sua sensualidade, e obterem prazer nesta busca. Para outras era uma forma de compensar as frustrações do cotidiano. Outras queriam cuidar do corpo, emagrecer, trabalhar a coordenação, ou mesmo, seduzir. Ao iniciar o aprendizado surgiam diversas expectativas, mas com o decorrer das aulas e com o graduar das dificuldades, grande parte das alunas desapareciam.

Depois de anos de formação, do meu grupo de Dança do Oriente restaram poucas alunas. Algumas prepararam-se para ministrar aulas para as iniciantes. Outras não tinham interesse em se tornarem professoras ou dançarinas. A dança era um trabalho pessoal e o momento da diferença em suas vidas. Agora eu já me comunicava, com um tom de voz baixo e rouco. Conseguia proferir as palavras necessárias à minha convivência no grupo e no trabalho. Prefiri não seguir o caminho do ensino, apenas preparei-me para ser dançarina. Minha dificuldade com a fala tornava-me insegura, tinha medo da reação das pessoas.

Quando descobri-me dançarina, achei que estava pronta. Porém, foi a partir deste ponto em minha dança que passei a estudar cada vez mais. Procurei conhecer as diferentes tradições que faziam parte das danças que praticávamos, os figurinos usados em cada dança e as interpretações destas. Com o passar do tempo percebi que morreria antes de tudo conhecer.

9. O MUNDO DAS COISAS E O MUNDO DA ALMA

.... A idéia é que a pedra está ligada ao solo, permanece firmemente presa a ele, não se pode mover por si... As qualidades da pedra, a sua dureza claramente retratada – uma ‘sensação dura’- e as qualidades intelectuais e físicas de um ser humano: vistos sob outro ponto de vista, não deixam de estar ligadas...

René Magritte, “Magia Negra”, 1933-34.

No mundo há poucas paixões. A dança era uma das únicas paixões que eu havia incorporado. Poderia ficar o dia todo na escola de dança, no mundo à parte que eu havia criado. Ao andar pelas ruas da cidade, embora pertencente àquela grande massa veloz sem rosto, sentia-me um ser estranho. Em meu emprego, em meu apartamento, na cidade, tudo era muito distante. O futuro incerto e amedrontador. Não gostava muito da realidade e quanto mais tempo eu me relacionava àquele grupo de dança, mais estava próxima de tornar-me feliz. Sabia que ali encontraria conforto.

No mundo “real” sentia-me desamparada. Desejava intensamente abandonar o inferno que era meu emprego. A chefia, a incansável busca do interesse e do progresso, enojavam-me. Era um trabalho sem vida e sem forma. Mas sem ele como sobreviveria?

Os dias consistiam em repetições, isso petrificava-me e tornava-me um ser rígido. Sentia que esse estilo de vida ia mutilando-me. Meu olhar ia perdendo a capacidade de captar a poesia. Ele passara a ser frio, tendo em sua perspectiva apenas o que era evidente e objetivo. Sabia que daquela forma não agüentaria muito tempo. Meu corpo já perdera toda a sagacidade, tornara-se um magma, depois uma rocha sólida, que se unia ao todo. Não sentia prazer, sentimentos e emoções. Tentava, na verdade, bloqueá-los. Tudo era minuciosamente calculado, deduzido e palpável.

Desejava ser outra pessoa. Vivia apenas a casca de uma polpa que eu poderia tornar-me. Imaginava-me num futuro próximo mais segura e independente.

Agarrei-me, deste modo, ao grupo de dança, como se ele fosse o adubo no qual eu ia buscar nutrientes para sustentar-me naquela terra estranha. Tentava compensar toda frustração e deficiência.

Agora meu corpo vibrava sentimentos que eu necessitava expor. Esses sentimentos eram mais completos que os possivelmente expressos verbalmente. A dança alcançava sentimentos presos no fundo de meu ser, que eu nem concebia existir.

10. DESVENDANDO VESTÍGIOS

Poeta do finito e da matéria,
cantor sem piedade, sim, sem frágeis lágrimas,
boca tão seca, mas ardor tão casto.
Dar tudo pela presença dos longínquos,
sentir que há ecos, poucos, mas cristal,
não rocha apenas, peixes circulando
sob o navio que leva esta mensagem,
e aves de bico longo conferindo
sua derrota, e dois ou três faróis,
últimos! esperança do mar negro.
Essa viagem é mortal, e começá-la.
Saber que há tudo. E mover-se em meio
a milhões e milhões de formas raras,
secretas, duras.
Eis aí meu canto.

Carlos Drummond de Andrade, “Consideração do poema”.

Eu estava preparando-me para o Festival de Final de Ano, meus estudos se intensificaram. Faríamos antes de cada dança um monólogo explicativo. Fiquei responsável pela composição do texto. Desejava transmitir, aos leigos em Dança do Oriente, minha paixão pela dança e toda a tradição árabe que seguíamos minuciosamente. Ambicionava conhecer o passado da dança e suas manifestações, sem cometer erros.

Minha pesquisa iniciou-se por conversas informais com as professoras mais experientes. Achei que existiria uma linearidade e as histórias se encaixariam em um

grande quebra-cabeça. No entanto, as narrativas trafegaram por múltiplos sentidos e, em muitos momentos, não conseguia uni-las em uma trama comum. Algumas histórias completavam-se, abraçavam-se participando da trama. Outras saltavam, revoltadas, não desejando serem reveladas.

A dissonância iniciava-se pela nomenclatura: Dança do Oriente, Dança do Leste, Dança Árabe, Belly Dance, Dans du ventre, Raks el Chark eram alguns dos nomes pelos quais a dança era conhecida. Não havia consenso com relação às origens, significados e movimentos da Dança do Oriente.

Por meio das conversas, descobri que as dançarinas do país traziam do exterior as danças tradicionais orientais. Essas danças eram aprendidas durante um processo de investigação cultural e, algumas vezes, o aprendizado ocorria em pequenas tribos. A dançarina, em sua estadia em países orientais, fazia essa pesquisa junto às mestras da região, ou junto à população, adquirindo os trejeitos locais. Mas, essas danças que nos chegavam seriam realmente tradicionais?

Com o passar dos anos as danças sofrem modificações, criam-se movimentos novos, trajes são bordados, reparados; enfim, as expressões alteram-se, surgem improvisos. Achei melhor pensar que, embora acreditássemos que as danças orientais estivessem envoltas em suas tradições e interligadas às histórias de sua origem, elas eram os vestígios que resistiram na memória popular. O que conheciam eram apenas esses vestígios, que em seguida sofreriam novas modificações.

O aprendizado da Dança do Oriente, os movimentos dessas danças eram transmitidos de professora à aluna, juntamente às imagens tradicionais ou mitológicas. Ao construir-se uma coreografia, os dançarinos ou coreógrafos utilizavam sua imaginação e criavam movimentos novos às danças, transformando a tradição em reinvenção.

Muitas danças no país não eram reinvenções, eram verdadeiras criações. Participando de uma aula, narraram-me que a Dança do Pandeiro estava extinta nos países orientais e restavam apenas seus vestígios visuais. Duas dançarinas nacionais recriaram sua estética, observando fotos e pinturas antigas, imaginaram posições em que as dançarinas seguravam ou tocavam seus pandeiros.

Parti para os livros. Igualmente díspares. As histórias dos livros, das revistas, dos jornais especializados no assunto e das páginas da Internet impulsionavam-me a apenas olhar para as imagens que chegavam e resistir à tentação de defini-las.

Li todo o material existente em meu país de permanência. Em pouco tempo, esse estudo concluiu-se. Foi uma decepção... Não havia referenciais suficientes para o estudo da Dança do Oriente. Transformei-me em uma mendicante de livros e revistas importadas e neles encontrei mais conforto.

Inúmeros eram os livros que falavam da dança no Ocidente e, principalmente, do Ballet Clássico, dança que nitidamente era a oficial nos documentos lidos. Mesmo a Dança Contemporânea passava pelo crivo do trabalho corporal e da história do Ballet Clássico. As outras danças estavam nos primórdios da evolução da dança, que culminava no Ballet Clássico e na Dança Contemporânea. A história da Dança do Oriente, quando aparecia nesses livros da “História da Dança”, era marcada pela visão ocidental.

Naquela época interessei-me por um autor chamado Walter Benjamin. Ele dizia que a história oficial é escrita pela versão dos vencedores. Existem vozes silenciadas, abafadas pela elaboração contínua de acontecimentos dos grupos no poder, que possuem a posição linear da verdade, encobrindo as rupturas. A história tornou-se um amontoado de ruínas e ao homem restava recolher os cacos da história. E eu me feria com esses cacos, na tentativa de uni-los.

Teria que buscar um tempo que não fosse contínuo, permitindo que as histórias oprimidas, que estavam à espera, pudessem ser contadas. Como conseguiria? Colhendo as narrativas?

Benjamin dizia que narrar seria a arte de não reduzir os acontecimentos a uma única versão, preservando os múltiplos sentidos. A narrativa possibilitava que se criasse outra significação nascida de uma narrativa incompleta. A memória, princípio da narrativa, provocava o surgimento não de lembranças conduzidas por uma temporalidade única, linear, mas por reminiscências, que quebravam a sucessão cronológica dos eventos e não os ordenava de modo a lhes dar um único sentido.

Percebi que seria impossível desvendar o mistério da história da Dança do Oriente. Seria necessário aceitar os sentidos diversos das histórias contadas e compor, como eu fazia com minhas histórias, uma narrativa que as envolvesse.

Em meu período de estudo, suspendia-me da rotina diária e me prendia à leitura, às histórias que comporiam o texto. Esse foi um período de prazer, envolto em uma aura encantada.

Fui seguindo as pistas e compondo as histórias. Já podia narrar que a Dança do Oriente não havia nascido apenas no Egito Antigo, mas igualmente em outros povos primitivos, que a praticavam em rituais às divindades femininas e à fertilidade. Ao descobrir este fato fiquei surpresa. Sempre ao pensar na origem da Dança do Oriente, vinham-me apenas imagens do Egito Antigo.

Ampliando minha visão e minha imaginação, via as imagens de diversos povos primitivos realizando rituais que engendravam danças simbolizando a origem da vida, da criação, da fertilidade, por meio de movimentos ondulatórios da região ventral e da região pélvica. Nestes rituais havia a reverência à divindade feminina, bem como a associação dos elementos religiosos e eróticos.

As mulheres haviam descoberto a agricultura, eram as proprietárias dos solos e das colheitas. Elas tinham o predomínio social e prestígio mágico-religioso. O modelo cósmico adorado era a figura da Mãe-Terra.

Uma dançarina árabe confidenciou-me que uma das hipóteses do nascimento da dança e da nomenclatura “Raks el Chark” seria que, na Antiguidade, o “leste” ou o “oriente” relacionavam-se à região onde o sol nasce e para onde as sacerdotisas egípcias voltavam-se em busca de energia. De acordo com este mito, inicialmente apenas as sacerdotisas dançavam nos templos dos faraós. A dança estava inserida num contexto amplo, numa visão do universo em movimento e transformação. Raks el Chark, neste momento, não possuía uma conotação lúdica ou estética; ela possuía um significado sagrado. A dinâmica do universo era sentida, experimentada pelo ser humano através da dança.

Comecei a ler o livro de um coreógrafo egípcio. Ele afirmava que a dança nasceu entre 7.000 e 5.000 a.C, em antigas civilizações do Egito, Babilônia, Suméria e Acádia. O coreógrafo utilizou como fontes de pesquisa as estatuetas de argila, ou bonecas de argila, descobertas em escavações arqueológicas no Egito. Igualmente, para compor a história da Dança do Oriente analisou os baixo-relevos, papiros, pinturas e outras esculturas, na tentativa de estabelecer, diferentemente de grande parte dos pesquisadores, que a dança,

como uma das mais antigas expressões da humanidade, vinha evoluindo desde a pré-história egípcia e não apenas a partir do período faraônico.

Acredita-se que estas estatuetas de argila tenham sido esculpidas há 4000 anos a.C., nas culturas Nagada e Badari. Elas representavam a forma feminina, na qual se percebia os traços da dança árabe. Com grande elegância, o corpo da estatueta encontrava-se em posição de adoração, com os braços elevados aos céus. Em algumas destas estatuetas existiam símbolos gravados em seu ventre, sugestionando o enfoque ritualístico de seu surgimento.

Vasos de terracota da cultura Badari foram entalhados com dançarinas sugestionando uma espécie de dança. Seus braços estavam erguidos e em suas vestes havia um cinturão preso aos quadris, ornamentado com contas de diferentes tipos.

A dança, as estatuetas e as imagens possuíam um papel basal nos rituais sagrados e em cerimônias míticas. A dança estaria ligada aos elementos sagrados, ritualísticos e míticos. Ainda hoje, no Egito, sobrevivem costumes que possuem raízes na antiguidade. Um deles consiste em preparar "bonecas" de papel branco e queimá-las em recipientes apropriados, objetivando a cura de um doente e o afastamento do "mau olhado".

Especificamente no Egito, algumas meninas passavam por um aprendizado na dança, para posteriormente tornarem-se sacerdotisas. Nos rituais religiosos dos templos faraônicos, elas eram o canal entre os homens e a Deusa. Mais tarde, esses rituais tornaram-se públicos e foram transferidos para os palácios.

As primeiras manifestações da dança no Antigo Egito relacionavam-se aos rituais festivos. Nas paredes dos templos e nas tumbas do Médio e Novo Império estão representadas personagens, cujos corpos expressam formas em execução de movimentos semelhantes aos, ainda hoje, utilizados em performances de Dança do Oriente.

No Museu de Luxor, destaca-se o papel fundamental que músicos, cantores e dançarinos possuíam nas comemorações religiosas. Eventos como o transbordamento do rio Nilo, as colheitas, os casamentos, as cerimônias de circuncisão, entre outros, eram acompanhados pelo cortejo dos artistas. Quase sempre, nestes eventos, os dançarinos abriam o caminho das comitivas.

Refleti sobre essa leitura e duvidei de sua veracidade. Como uma pintura, uma escultura, poderia dizer algo sobre a dança? Seria realmente correto construir possíveis histórias observando apenas os vestígios que delas restaram?

Eu sabia que não podia reencontrar o passado. Essa época beatífica dos “primórdios” era desejada, mas eu nunca a alcançaria.

Fui descobrindo novas histórias, uma delas narrava como a Dança do Oriente teria chegado aos países ocidentais. A transmissão da Dança do Oriente e a diluição de seu caráter sagrado deram-se por meio de canais incertos. Provavelmente, houve a contribuição dos povos nômades da África e Ásia, que levavam sua cultura para determinadas regiões, onde mantinham comércio e agregavam, às suas manifestações culturais, elementos locais. O domínio do Egito pelo Império Árabe seria outra forma de difusão da dança. Não apenas a absorveram, mas a incorporaram à sua cultura, modificando seu conceito sagrado e disseminando-a para outros países. A invasão árabe muçulmana do século VII proporcionou a miscigenação de culturas: a dança espalhou-se definitivamente por outros países por meio dos viajantes e dos mercadores.

Diversos exploradores, através dos séculos, levaram o ocidente a conhecer a cultura árabe: gregos e romanos nos anos de 332 a.C a 395 d.C, desbravadores europeus com as descobertas geográficas dos séculos XV e XVI, principalmente na Era Orientalista, com as Cruzadas e a busca das Índias Orientais. Porém, em 1798, a expedição européia para o Egito, liderada por Napoleão, desvendou a cultura egípcia e marcou a produção artística do século.

Durante a ocupação francesa do Egito, as ghawazee, dançarinas dos povos ciganos, entreteniam os soldados não apenas com a sua dança. Eram afeitas à arte do amor. Culpadas por impedirem os soldados de se concentrarem em seus afazeres, as ghawazee, ao serem surpreendidas nos arredores das barracas, passavam por várias punições. Entre elas, quatrocentas mulheres foram decapitadas e seus corpos jogados ao rio Nilo, e em 1834 um decreto expulsou as ghawazee do Cairo. Um verdadeiro horror!

Aos poucos os rituais sagrados desapareceram e a dança árabe tornou-se profana. Posteriormente passou a ser uma forma de entretenimento, mais tarde esse entretenimento tomou uma forma teatral, na qual os espectadores apenas assistiam às apresentações, sem participarem delas, como anteriormente.

O entretenimento era a forma como eu conhecia a Dança do Oriente. Em muitas festas existia a interação com o público, mas a maioria de nossas apresentações acontecia nos palcos. A Dança do Oriente seria apenas uma forma de entretenimento? Mas, as histórias míticas que haviam sido narradas? A Dança do Oriente transformada em entretenimento seria uma forma oriental ou ocidental? Como teria sido recebida a Dança do Oriente nos países ocidentais?

Com tantas questões na mente, o cansaço tomou-me e deitei-me sobre os livros esparramados sobre a cama.

11. VIAGEM ÀS EXPOSIÇÕES MUNDIAIS



Cartão postal com fotografia de artistas do Oriente, de 1880.

Vivia em pleno século XIX. O Oriente e sua diversidade cultural eram alvos de fascínio pela sociedade ocidental. Escritores e pintores utilizavam os corpos das dançarinas orientais para chocar a sociedade ocidental, do mesmo modo como elas chocavam seus espectadores ocidentais, educados na era vitoriana. Pinturas retratavam os haréns, diários de viagens referiam-se a países longínquos, passeios a camelo, fotografias retratavam ruelas estreitas com bazares enfileirados e cartões-postais mostravam mulheres com seios

descobertos e véus nos rostos. Estes eram os deslumbres do momento. Ao mesmo tempo em que os europeus eram embatidos pelas imagens orientais, ficavam fascinados por elas. Eram transformados em obsessivos *voyers*, instigados a ver mais imagens, todavia, ao vivo.

As mulheres européias, cobertas com tecidos, espartilhos, chapéus, sombrinhas, eram sufocadas por seus pudores e eu era uma delas.

Estava em Paris. O ano era 1889. Com a Exposição Mundial, a cidade havia se transformado numa maquete do mundo.

Incomodada com os meus apertados trajes, adentrei nos espaços da Exposição...Realmente era uma imagem prodigiosa. Fui enfeitiçada pelas cores e formas daqueles espaços. Elas penetravam em minha mente e conduziam-me lentamente por entre inúmeras passagens. Quanto tempo? Seriam horas que passei a observar aquelas imagens universais residentes em minha alma?

Cheguei à Fonte do Progresso, onde cinco personagens-estátua representavam os continentes. A Ásia era uma odalisca deitada sensualmente, enquanto a Europa apoiava-se no livro e no prelo.

Caminhei pelas vilas construídas para os povos expositores. Cheguei à Rua do Cairo... Vestidos tipicamente, os orientais simulavam suas próprias vidas e costumes. Cafés, bazares, faziam daquela exposição uma réplica de suas vilas originais.

Algumas pessoas observavam a Dança do Oriente. Num fechado círculo de pessoas, busquei uma brecha e inseri meu olhar. Animados músicos e dançarinas estavam em seu interior. A dança era uma arte quase meditativa. As dançarinas mantinham os braços próximos ao corpo, não realizavam deslocamentos como no Ballet Clássico, permaneciam presas ao solo. O ápice da dança estava nos movimentos sinuosos que, juntamente a tremores e ondulações, formavam desenhos nos quadris e na região ventral das dançarinas.

Por um instante, minha perspectiva alterou-se, saí de minha posição de dama parisiense e tornei-me uma dançarina árabe. Enquanto dançava observei as pessoas que nos rodeavam. Uma senhora corrigiu sua postura como se quisesse expelir de seu corpo qualquer possibilidade de realização daqueles movimentos. Outra mulher colocou a mão sobre a boca, horrorizada com o espetáculo. Uma jovem rapariga buscou aconchego nos ombros de um cavalheiro. Homens elegantes teceram comentários ao pé-de-ouvido. Uma jovem senhora, com a cabeça inclinada, possuía um indescritível brilho no olhar...

Deparava-me com um zôo humano: espectadores curiosos, a vislumbrar um incrível espetáculo... talvez, para eles, uma aberração.

Cerrei meus olhos em busca de inspiração. Quando os abri, a Exposição Mundial de Chicago era minha nova estada, em 1893.

Agora como espectadora, procurei a "Rua no Cairo", assim chamada informalmente, construída no centro do Widway Plaisance. Essa rua era um composto de imagens diversas do Egito e de outros países árabes. Edifícios e lojas com portais, mosaicos, fontes com entalhes de arabescos, tapeçarias, narguilés, divãs, asnos e camelos faziam as pessoas acreditarem que passeavam por algum país árabe. Os moradores desta rua com suas roupas coloridas encenavam suas rotinas cotidianas, como assar um pão berbere ou beber um café turco. Formavam um círculo onde a música começava e, com ela, a dança e o canto.

Nós, espectadores, estávamos embebidos naquelas imagens; ficávamos estáticos.

Gamal El Din El Yahbi era uma das atrações principais daquela Exposição. Vivia rodeado de pessoas curiosas. El Yahbi permitia que os americanos e os demais visitantes da exposição adentrassem em seu repouso elegante e assim podiam ter contato com a cultura do mundo árabe.

Mágicos, astrólogos, encantadores de serpente, entre outros entretenimentos de todas as descrições, aconteciam juntamente ao espetáculo das dançarinas com espadas e candelabros, que executavam a “Dans du Ventre” acompanhadas por músicos.

Uma carismática dançarina surgiu. Seus longos cabelos negros estavam soltos. Tinha olhos vibrantes e um sorriso encantador. Utilizava um véu de apoio e deliciava-se com ele. Vestia uma camisa adornada com franjas e um xale que, amarrado aos quadris, não impedia que pela fenda da saia sua perna transparecesse. Muitos espectadores ficaram empolgados ao vê-la e gritaram seu nome americano “Little Egypt”. Fisionomias ao longe deixavam revelar seus pensamentos: aquele espetáculo era o símbolo da selvageria e da libido desenfreada.

Ao caminhar pela Rua do Cairo, notei um elegante cavalheiro com uma câmera de filmagem. Uma dançarina arrumava-se. Morena, com traços orientais, estava com os cabelos presos. Usava trajes exóticos, coloridos, um colete sobreposto a sua camisa clara e uma longa saia estampada. O cavalheiro ocupou o espaço à frente da dançarina. Ela iniciou uma dança silenciosa e meditativa. Seus braços quase não se moviam. Desenvolvia alguns

giros sem sair do lugar. Em seu semblante era perceptível o constrangimento. Por entre um riso maroto, receios manifestavam-se. O cavalheiro entusiasmou-se com a filmagem e permaneceu durante um longo período naquele local. Ao terminar atrevi-me a perguntar seu nome. Seus companheiros responderam-me: Edison, Thomas Edison. Lembrei-me dos filmes mudos e percebi que se tratava de Fátima, uma das primeiras atrizes de Edison. Recordei-me de ter lido que esta filmagem havia sido censurada em vários locais e sua exibição proibida.

Avistei um tumulto. Dirigi-me em sua direção. Eram as mulheres que se intitulavam “Chicago’s Board of Lady Managers” e zelavam pelos bons costumes. Faziam um protesto para vetar o espetáculo de “Little Egypt” e das demais dançarinas orientais. As pessoas aglomeravam-se, a desordem aumentava, as dançarinas assustavam-se. Em meio à confusão, vi-me trajada como uma das dançarinas. Apavorei-me. Policiais chegavam. As senhoras gritavam. Uma das senhoras agarrou-me pelo braço...

Enxuguei o suor de meu rosto e levantei-me da cama...

12. DESAFIO

A dança? Não é movimento,
súbito gesto musical.
É concentração, num momento,
da humana graça natural.

No solo não, no éter pairamos,
nele amaríamos ficar.
A dança - não vento nos ramos:
seiva, força, perene estar.

Um estar entre céu e chão,
novo domínio conquistado,
onde busque nossa paixão.
libertar-se por todo lado...

Onde a alma possa descrever
suas mais divinas parábolas

sem fugir à forma do ser,
por sobre o mistério das fábulas. . .

Carlos Drummond de Andrade, “A Dança e a Alma”.

Após um longo período de dúvidas, resolvi entrar no estágio. Isso me permitiria ministrar aulas para iniciantes. Quando eu estivesse preparada, deixaria meu emprego, assumiria algumas classes e aprenderia a sobreviver com bem menos do que possuía. Finalmente conseguiria ser mais feliz.

Iniciei meu estágio observando as turmas iniciantes. Em seus rostos era aparente o mesmo processo de encantamento pelo qual eu havia passado no início do aprendizado. Era interessante observar as transformações destas pessoas. Nas primeiras aulas pareciam tímidas, tentavam esconder as imperfeições do corpo e pouco conversavam. Com o tempo, retornavam maquiadas, arrumadas, a nos contar as frustrações de suas vidas. Esse processo recordava o meu próprio caminhar...

Decorreram-se meses de estágio. Finalmente, tivemos uma reunião para avaliarmos nosso desempenho. Estávamos num grupo de cinco estagiárias. Sentamos em círculo junto a nossa professora Azah, no centro da sala. Ela acendeu um incenso e colocou-o sobre a estante, como fazia em todas as aulas. Azah iniciou a narração de sua história:

- Quando criança, fiz Ballet Clássico. Não tinha corpo para esta modalidade de dança. Eu era o protótipo do fracasso: tinha muito tronco, não tinha colo de pé, meu pé era quase chato, minha perna era em x. Essa foi minha primeira dificuldade. Com o tempo descobri outra: em nosso país não existe uma escola pública confiável ou em número suficiente para atender à população. Se as pessoas não entrarem em projetos da prefeitura, terão que arrumar muito dinheiro para arcar com uma escola particular. Assim, enquanto minha mãe conseguia pagar, eu fazia um pouco de dança, quando ela não podia mais, eu parava.

Aos dezessete anos eu vi pela primeira vez a Dança do Oriente. Apaixonei-me. Como todas as paixões, você fica cega. Foi o que aconteceu comigo e com o tempo a paixão virou amor.

Iniciei a Dança do Oriente há vinte anos atrás. Minha professora era árabe, chamava-se Badia. Como na tradição, a transmissão dos conhecimentos sobre a dança foi

passada de geração em geração em sua família. Ela havia aprendido, reproduzindo os movimentos ensinados pelos mais velhos. Às vezes, eu chegava nas aulas de minha professora e ela não tinha nenhum plano para aquele dia. Então, ela pedia para que eu fizesse massagem nela e essa era a minha aula. Às vezes, ela me fazia repetir um mesmo movimento diversas vezes. Não existia uma metodologia para a aula de Dança do Oriente. A metodologia era algo pessoal dessa professora, que na época foi muito útil para meus propósitos. Algumas coisas eu me lembro até hoje. Quando eu chegava das aulas, fazia desenhos para me lembrar dos movimentos, das direções do braço, dos passos. Acho que ao iniciar meu trabalho como professora, eu agia muito intuitivamente, porque meu aprendizado não havia mostrado de que lugar de meu corpo os movimentos surgiam. Precisei, com o passar do tempo, fazer esse processo sozinha e descobrir de onde eu retirava aquele movimento.

Quando você vai fazer uma pirueta no Ballet Clássico, você tem a preparação da pirueta: existem exercícios preparatórios que lhe ensinam a posição dos pés e o processo para a execução da pirueta. Isso não existia na Dança do Oriente. Ninguém sabia quais os exercícios preparatórios para a realização de um básico egípcio. Ainda hoje muitas pessoas trabalham sem método.

Eu construí um método pessoal para a dança. Estabeleço nas minhas aulas quais são as posições de pés básicas, as posições dos joelhos, as posições das pernas para o eixo central ser facilmente encontrado, enfim, os cuidados para se ter mais facilidade na execução dos movimentos, para que qualquer pessoa faça um movimento básico, sem possuir qualquer talento especial.

- Se você desenvolveu um método pessoal, como as outras professoras trabalham? Existe uma coesão na metodologia de trabalho? – interrompi sua narração com as minhas questões.

- Acho que a Dança do Oriente encontra-se muito frágil na questão de metodologia de aula. A maioria das professoras pede para que as alunas a observem e em seguida a acompanhem nos movimentos. Não possuo a preocupação de mostrar às alunas onde elas devem sentir o movimento, onde deverá estar localizado o peso dos pés. Infelizmente, não vejo muitas professoras trabalhando com uma metodologia adequada. Porque se houvesse

um belo trabalho sendo realizado, as pessoas chegariam até mim, depois de quatro anos de aula, num nível muito melhor do que têm chegado.

Muitas pessoas, ao entrarem em minha aula, dizem que já cursaram anos de Dança do Oriente e acabam desistindo da dança. Elas vêm acreditando que vão entrar numa turma avançada e não conseguem participar nem das aulas iniciantes. Deve ser uma frustração horrível. Descobrir que cursou tanto tempo de Dança do Oriente e tudo era uma farsa.

Uma professora que tenha muita facilidade para dançar pode executar um passo, mas pode não saber, necessariamente, como mostrar um caminho viável para suas alunas. E quais os direitos dessas alunas? Como não temos um código de regras, uma metodologia, as professoras não sabem ao certo o que e como ensinar a Dança do Oriente. Enquanto não nos organizarmos e discutirmos sobre essa metodologia, a dança não evoluirá. Por isso, estamos reunidas hoje. Para que pelo menos vocês continuem esse caminho.

As pessoas dizem-me que eu quero que todas sejam iguais. Não quero isso. Desejo oportunidades iguais. Essa não é uma dança que para ter qualidade precise sustentar a perna em cento e oitenta graus ou ter o máximo de abertura, nem que você precise trabalhar com a virilha além do natural. Baseia-se no eixo central e todos os movimentos são mínimos. Hoje, a definição dos movimentos não está ligada nem ao tamanho, nem à força. Qualquer mulher pode dançar, mas a sutileza da percepção é diferente das outras danças. Segue outro caminho, nem por isso mais fácil. É diferente, simplesmente. Acessível para mulheres de padrões físicos diferentes, idades diferentes, vidas diferentes, isso não quer dizer que ela seja fácil, mas ela é possível. Se uma mulher que nunca fez Ballet Clássico, com vinte quilos acima de seu peso normal, nenhuma noção de eixo, iniciar o aprendizado do Ballet, não possui quase nenhuma chance de ser uma boa bailarina. Uma mulher nas mesmas condições que decida fazer dança árabe, tendo uma boa professora, pode sim tornar-se uma dançarina muito boa. Guardadas as proporções. Coisa que ela não conseguiria em outra técnica.

- Antes as pessoas recebiam o ensino dos familiares, que passavam o ensino de geração a geração. Existiam as grandes mestras, que ensinavam não apenas a dança, mas também a vida. Você acha que isso ainda pode acontecer? – interrogou-a uma colega estagiária.

- Na Dança do Oriente, tradicionalmente, o conceito de mestra era muito significativo. Se você não tivesse uma mestra, você não aprendia. A dança era a expressão da experiência de toda a vida de uma mulher. As mulheres mais velhas eram as artistas mais requisitadas, por sua dança possuir maturidade e graciosidade. Havia muito respeito à voz da experiência. Como vocês sabem, a Dança do Oriente não apresenta empecilhos para as mulheres em qualquer idade. Quanto mais você pratica, melhor irá dançá-la.

Quando eu comecei, minha professora era uma pessoa muito misteriosa. Quando queria era muito carismática. Ela não poderia ser enquadrada em nenhum protótipo. Ao olhar para ela, eu a tinha como minha mestra. Isso tinha um grande peso. Hoje em dia, eu não uso essa palavra para ninguém e nem acho que alguém tenha direito de envergar seu sentido. Acho que mestre é um conceito muito forte no mundo oriental. Não pode ser alguém que apenas lhe ensine a dançar. Para mim, por exemplo, a relação que tive com uma dançarina egípcia renomada pode ser considerada uma relação mestra - discípula. Quando ela esteve em nosso país, conversamos muito, ela me ensinou muitas coisas, não apenas da dança, mas da vida. Eu diria que se alguém fosse ocupar essa posição para mim, ela seria uma pessoa que a ocuparia. Digo isso pela importância que ela tem no cenário da dança, por ser uma pessoa generosa, sábia e honesta. Ela é muito clara e atua de acordo com a sua crença pessoal. Eu a consideraria uma pessoa capaz de ser chamada de mestra.

- Quais as mensagens que, como mestra, você poderia nos passar agora? – outra colega estagiária, de nariz empinado, indagou com um riso irônico, provocador.

- Deixe-me ver... acho que devemos falar o que sai do fundo da alma. Eu não nasci avantajada com relação a minha aparência, como você. Arrumada fico até mais bonita. O que eu sempre fiz foi dançar e mostrar para outras pessoas o que eu tinha por dentro. Se você conseguir isso, você tem espaço em qualquer lugar do mundo. É nisso que eu acredito. Você não pode ter medo de continuar e de dar tudo o que tiver dentro de si. Sabendo que para poder dar o que tem dentro de si, você deve estar disposta a buscar mais e mais. Se você não buscar, ficará vazia. A maioria das pessoas pára de buscar conhecimento e se limita ao transmití-lo. Acredito que se elas transmitirem o conhecimento que possuem, o que é especial em sua dança, nada sobrar para ensinar - respondeu provocativamente e continuou – Devemos estar estudando sempre, existem movimentos e conhecimentos que estudo há décadas e acredito que eu ainda não tenha chegado a um consenso.

Mas, o que eu desejo é que a dança transforme-se para vocês no mesmo veículo de expressão, que se tornou para mim. Existe o racional, existe o trabalho físico, a técnica e existe a entrega. A união de todos esses elementos, quando acontece, é indescritível. O que é o dançar? Quando você está livre dos detalhes técnicos, o que é o dançar?

13. SALOMÉ



Theda Bara. Fotografia para o filme “A fool there was”- 1915.

Minha recente alucinação eram os filmes com imagens da dança árabe. Não me importava se eles traziam imagens reais ou eram a imitação que as ocidentais faziam da Dança do Oriente. Desejava ver um passado próximo e construir um caminho percorrido. Foi assim que cheguei a Salomé.

Seu olhar era marcante. Em um rosto extremamente pálido, os olhos contornados de negro saltavam das órbitas. Theda Bara, atriz dos filmes mudos do início do século XX, possuía um rosto amedrontador. Olhava para a câmera enigmaticamente e isso causava-me arrepios. Ela estava prestes a devorar sua presa. Seu olhar, contudo, não era somente maligno. Era um olhar que se posicionava, olhava o mundo de frente, não se submetia às imposições da época, como muitas mulheres o faziam.

Em filmes mudos, os olhares que se encontravam na filmagem transmitiam todas as

mensagens plausíveis e impossíveis de se dizer.

Salomé era uma das minhas primeiras lembranças ao falar da Dança dos Sete Véus. Por sua história, ela era o símbolo da luxúria, da sensualidade e da maldade. Com Theda no papel principal, Salomé tornou-se a personificação da voracidade macabra.

Os papéis representados por Theda eram de “vampiras” históricas como Salomé, Cleópatra e Carmem. Theda atuou em mais de quarenta filmes, em muitos deles, principalmente nos que possuíam temas orientais, a atriz apresentava seus seios cobertos com peças diminutas. Para acentuar o ar vampíresco que a atriz deveria possuir e garantir o sucesso de seus filmes, a indústria cinematográfica espalhou a lenda de que Theda havia nascido dentro de uma pirâmide e que tinha adquirido poderes mágicos, motivo pelo qual sua beleza incomum encantava os homens. O nome Theda Bara também seria o anagrama de Death Arab (Morte Árabe).

A maquiagem era um instrumento para deixar a atriz com um rosto amedrontador. Seu rosto inicialmente era maquiado para que ficasse extremamente branco e seus olhos recebiam um forte contorno, para que, juntamente a seus cabelos negros, apresentassem um forte contraste. Esta estratégia forneceu a Theda um olhar misterioso e sensual, tornando a atriz um dos primeiros símbolos sexuais de Hollywood.

Mais uma vez, eu via os orientais serem utilizados pela visão ocidental como o exótico, o diferente, o misterioso, envolvido com a malignidade. Comecei a ficar incomodada com a imagem que os ocidentais arquitetaram das mulheres orientais. As imagens das Exposições Mundiais as haviam marcado como as exóticas, com a libido desenfreada e a liberdade no estado natural. Com a entrada do cinema americano, de selvagens que deveriam ser educadas, elas passam a possuir o ar de vampiras.

Certa manhã, eu andava pelo calçamento de São Paulo e tentava desviar-me dos buracos, quando vi um folheto caído no chão: Ópera “Salomé” de Strauss, sábado, dia 7, 21h. Era naquele final de semana! Tinha de assistir de qualquer maneira. Como conseguiria dinheiro? Que trajes usaria? Quem me acompanharia?...Nada importava. Relutei um pouco, mas pedi um adiantamento a meu chefe.

Corri à biblioteca para conhecer algo sobre a Ópera. Não queria atrapalhar-me em meio aos acontecimentos e perder parte da obra. Li um artigo que explicava que a Ópera de Strauss baseava-se no livro de Oscar Wilde “Salomé”. Havia achado minha trilha.

A história de Salomé no texto de Wilde mostrava uma princesa que despertava sentimentos múltiplos com sua beleza, entre eles a admiração, o desejo e o medo. Em Herodes, esses sentimentos amalgamavam o assombro e a cobiça incestuosa do corpo da enteada. Salomé, ao ver a imagem de Iokannan (João Batista), um prisioneiro de Herodes, apaixona-se e manifesta sua vontade de tocar o profeta. Iokannan nega todas as investidas de Salomé, inclusive a de olhá-la e confere-lhe palavras cruéis, tentando convencer a “pecadora” de arrepender-se. Para poder tocá-lo, Salomé cede aos insistentes pedidos de Herodes e dedica uma dança ao padrasto. Salomé desenvolve a Dança dos Sete Véus, tomada pela fúria de não alcançar seus objetivos, provocando o êxtase de seu padrasto, que lhe promete satisfazer qualquer desejo. Como recompensa, a princesa pede a cabeça de Iokannan em uma bandeja. Seus desejos são satisfeitos. Salomé, em seu último monólogo, beija a cabeça decepada e anuncia que, como ele não lhe colocou os olhos em vida, agora finalmente a olharia. Se a tivesse olhado tudo seria diferente, ele se apaixonaria. Herodes, horrorizado com aquela monstruosa manifestação de malignidade, ordena que tirem a vida de Salomé.

Senti um calafrio...Minha vontade de assistir a Ópera intensificou-se...

Nunca havia entrado num local tão arrebatador e magnífico. Observava os entalhes nas paredes, as cortinas, as espessas portas, as janelas. Elegantemente as pessoas colocavam-se em suas cadeiras. Comunicavam-se como quem conta um segredo. Uma música sussurrava ao fundo. A espera poderia durar a eternidade.

Os músicos da orquestra posicionaram-se e a cortina se abriu... O cenário era exótico. Salomé surgiu como uma doce e casta garota, admirada por sua beleza. Parecia pura, divina. Movimenta-se pelo palco com suavidade. Contudo, algo macabro estava velado. Insinuações fizeram-me intuir que em Salomé se escondia a crueldade e olhá-la poderia conduzir à destruição. Os insistentes pedidos de sua pajem e de Herodias, mãe de Salomé, para que os homens não a olhassem, traziam-me este sentimento. Olhar sua beleza representaria ser enredado em suas teias. Um perigo eminente.

Salomé caiu em desgraça ao ver pela primeira vez João Batista. Vislumbrou-se com seu corpo e iniciou a representação da grande transgressora. Sensualmente manifestou seu desejo de beijar-lhe os lábios e tocar-lhe o corpo. João Batista negou e pediu para que a pecadora se convertesse e o deixasse em paz. Salomé, contumaz, repetia as frases: “Eu

gostaria de beijar sua boca, João Batista. Eu quero beijar sua boca. Eu vou beijar sua boca, João Batista”. Pedidos que foram negados por João Batista.

A princesa encontra uma brecha...

Inicia-se uma valsa, com sons intensos. Esses sons envolviam-me em um clima de crueldade e medo...Recordei minhas investigações: Strauss utilizou uma música familiar para a platéia européia - a valsa - e mesclou-a com sons orientalistas, que conotavam a sensualidade e a luxúria. No final do século XIX, os ocidentais associavam os povos orientais à crueldade e à perversão. A dança de Salomé, neste contexto, produzia uma fascinação perversa, envolvida pelo ar macabro, onde a beleza e a maldade estavam interligadas.

A dança que Salomé executava estava mais próxima ao Ballet Clássico. Trazia contorções e ondulações intensas, uma caricatura da Dança do Oriente. Nem tudo podia ser perfeito...

Foi interessante notar a força que essa dança obtivera naquele contexto. Salomé não era um objeto que as pessoas contemplavam simplesmente. Ela desejava ser olhada, admirada, e por meio da dança alcançaria seus objetivos. A cada passo, a cada movimento, ela adquiria mais poder ao ser olhada. Por meio do olhar ela conquistava o poder, o domínio e o controle. A dança, no entanto, não era algo puro, sagrado. A dança era um maligno meio de sedução, um instrumento da transgressão, um ato irracional. Salomé, naquele momento, era a “louca”, aquela que cometia excessos.

Durante a dança, Salomé retirou os tecidos que cobriam seu corpo e apresentou-se nua, frente a Herodes. Extasiado, o Petrarca prometeu realizar qualquer desejo da enteada. Salomé exigiu a cabeça de João Batista. Perplexo, Herodes tentou convencê-la a aceitar jóias, tesouros, cristais...inutilmente.

A dançarina recebeu seu prêmio. As luzes apagaram-se e a escuridão escondeu o beijo necrofílico de Salomé na cabeça decepada de João Batista. Eu imaginava seus lábios tocando os gélidos lábios ensangüentados. Ouvia os sons daquele beijo e o monólogo final de Salomé, dizendo a João que ele deveria ter-lhe posto os olhos em vida.

Herodes ordena que matem Salomé...Os soldados rompem a vida da princesa com suas espadas.

Retornei para casa em transe. Aquelas imagens atravessavam-me, tal qual as

espadas no corpo de Salomé.

Procurei nos Evangelhos esta história. Não encontrei Salomé pelo nome. No Novo Testamento, a dançarina não era nomeada, era referida apenas como a filha de Herodias. Não havia menção à atração de Herodes pela enteada, nem tão pouco da dançarina por João Batista. Nestes textos, Salomé seria um instrumento para que os desejos da mãe, de vingar-se de João Batista pelas ofensas que ele lhe conferiu, fossem satisfeitos. A Dança dos Sete Véus, uma das partes mais importantes da ópera de Strauss, não era nomeada, nem tão pouco descrita nos textos bíblicos. Wilde foi o primeiro a nomeá-la, contudo não a descreveu.

A dança, no texto de Wilde, era o instrumento de sedução que entorpecia os indivíduos, fazendo-os sucumbir aos desejos da dançarina. Salomé não atendia aos pedidos de sua mãe, não agia como mediadora, satisfazia sua própria vontade. A dança era um valioso artigo de troca no jogo de sedução desenvolvido com Herodes. Espetáculo onde o corpo era oferecido sexual e visualmente, para a satisfação da teimosia e da obsessão doentia em beijar Iochanann.

14. MERCADO ORIENTAL

De maneira quase animal sentimos uma força que transcende as trajetórias individuais, ou antes, que faz com que estas se inscrevam num grande balé cujas figuras, por mais estocásticas que sejam, no fim das contas, nem por isso deixam de formar uma constelação cujos diversos elementos se ajustam sob forma de sistema sem que vontade ou a consciência tenham nisso a menor importância. É este o arabesco da socialidade.

Michel Maffesoli, “O tribalismo”.

Era o evento mais aguardado daquele ano. No ano anterior três mil e quinhentas pessoas tinham circulado por seus salões. Seria o maior evento do país que envolveria a Dança do Oriente. Os preparativos iniciavam meses antes, com o ensaio da coreografia, e

terminavam na organização da carona, de modo a garantir que todos chegassem juntos ao local.

Nos meses de ensaio, entre risos, tropeços, ansiedades, brincadeiras, discórdias, empolgações e rixas, tornávamos-nos um grupo, mais que isso, uma tribo. Nossas histórias pessoais espalhavam-se, enroscavam-se em outras, conhecíamos as atrações e as repulsões da tribo. Em determinados momentos, apoiávamos-nos naquela agregação, em outros momentos, repudiávamos muitas decisões e desejávamos o afastamento. Não éramos prisioneiros da tribo, circulávamos por outros espaços livremente e igualmente estávamos livres dentro dos espaços da tribo. Porém, queríamos estar ligados a ela: dentro da tribo encontrávamos segurança. Ali podíamos nos mascarar e encenar nossos papéis. Adorávamos e vivíamos intensamente aquela fantasia. E assim, por entre “ferroadas e mel”, fabricávamos o mais precioso produto: a dança.

Encontramo-nos em frente à escola de dança. Depois de um cordial abraço, que, ao mesmo tempo, denotava ofertar apoio e receber, separamos-nos em diversos automóveis. Dentro do automóvel, reparei que as pessoas que ali estavam tinham diferentes profissões: geógrafa, farmacêutica, advogada, professora de Educação Física e eu, que no momento estava trabalhando como bibliotecária.

Chegamos à portaria. Dezenas de pessoas, carregando pesadas malas e instrumentos de dança, tentavam adentrar por uma estreita porta. Um rapaz, vestindo trajes tipicamente orientais, organizou a entrada e nos posicionamos ao final de uma imensa fileira.

O hall de entrada era um ambiente amplo e luxuoso. Os tecidos coloridos pendiam suavemente do teto e um sarcófago lembrava o Egito Antigo. Ao penetrarmos nos espaços, descobrimos imagens fantásticas, cheias de encantamento. Ali o brilho, as cores, as formas estavam dispostas com o intuito de nos remeter a lugares exóticos e remotos...Possivelmente a um antigo mercado oriental. Por entre caminhos estreitos, que mais pareciam ruelas, serpenteávamos por entre mesas, estantes e araras repletas de mercadorias. Muitas plantas exóticas, tecidos leves, enfeites auxiliavam na composição daquele programa visual.

Existiam cenários construídos que nos recordavam lugares longínquos, conhecidos, onde, se não estivemos, imaginamos. Uma cigana lia a borra do café à luz de velas. Ao seu lado, uma tenda árabe era enredada com véus de seda. O ferreiro lustrava suas espadas. Um

grupo de gregos dançava de mãos dadas. Percussionistas tocavam seus instrumentos árabes e, de cenário em cenário, construía-se uma imagem inesquecível.

Os comerciantes, trajados tipicamente para o acontecimento, esbanjavam criatividade para chamar a atenção do público e entravam em verdadeiras batalhas nas negociações. Os preços das mercadorias variavam de acordo com a argüição do cliente.

Naquele local havia, por certo, aproximadamente cem profissionais e uma diversidade de mercadorias, em sua maioria confeccionadas artesanalmente: roupas típicas, figurinos, bijuterias, espadas, candelabros, punhais, instrumentos, objetos de decoração, livros, atendimentos esotéricos ao público como a leitura de tarô, leitura de búzios, leitura de borra de café à moda beduína, massagens, maquiagens, tatuagens, entre muitos outros produtos e serviços.

Artesãos bordavam xales e figurinos com pedrarias. Detive-me em frente à barraca de uma bordadeira. O brilho intenso desferiu um clarão em meus olhos. Eram bordados que pareciam jóias. A artesã conseguia transformar os trajes numa outra manifestação artística no corpo dos dançarinos. O mesmo acontecia com os véus de seda, as bijuterias, as espadas, os candelabros, os punhais... Artigos que eram produzidos manualmente.

Em dois salões ocorriam simultaneamente apresentações de Danças do Oriente, Danças Ciganas e Flamencas com grupos de diversas cidades. Subiam ao palco desde pequenas crianças, meninos e meninas, até idosos. Algumas vezes, eles integravam o mesmo grupo. As modalidades de danças eram diversas, desde a Dança Clássica Oriental e Tradicional até a mais recente Dança Oriental Contemporânea. Víamos na mesma platéia e no mesmo palco encontrar-se a praticante iniciante e a grande dançarina árabe internacional. As mulheres eram a representação da suavidade. Os homens a representação da alegria. Não sei se essa aparência devia-se à interpretação das danças tradicionais, que fazia transparecer mais entusiasmo: eles saltavam, batiam os pés com intensidade, gritavam, sorriam e o público contagiava-se.

As pessoas deliravam com as apresentações; dançavam, gritavam, aplaudiam, torciam em êxtase. Nos identificávamos com aquelas manifestações e participávamos intensamente. O envolvimento emocional estava além de nossa tribo, ele integrava-se àquela massa que se roçava, se abraçava, se olhava, sorria... Estávamos juntos à toa, possuíamos apenas um elemento conjunto: o êxtase. Fazíamos parte de um grande

arabesco, onde as ramificações que formavam o desenho de nossa tribo estavam interligadas às inúmeras ramificações esparsas das demais tribos. E essas ramificações expandiam-se para além daquele espaço...

Encontramos e conhecemos tribos de diferentes estados e cidades. Falávamos a mesma língua, possuíamos o mesmo olhar, os mesmos penteados, adereços e trajes semelhantes. Todas estávamos prontas aguardando o momento da apresentação. Havíamos minuciosamente feito a maquiagem em nossos rostos, que intensificavam nosso olhar. A maquiagem tão necessária para que eu pudesse ministrar minhas aulas e essencial para que eu me apresentasse em público.

Escolhemos o melhor figurino, extremamente brilhante. Ah, o brilho das roupas! Nasquelas roupas tudo era permitido, havia uma outra moda, havia outros gostos...

Caracterizava-nos de maneira exótica, exuberante, e circulávamos pelos espaços exibindo-nos. Encenávamos nosso papel!

A psicóloga, a professora, a farmacêutica, a geógrafa, a esposa-mãe eram dançarinas orientais em seu local de reunião. Não era necessário esconder o fato de se praticar a arte... Era o momento de mascarar-se, maquiar-se.

Aquela teatralidade fortalecia a tribo. Nessa cena de teatro, éramos, ao mesmo tempo, atores e espectadores. Espaço em que se esperava olhar e ser olhado.

Quando se aproximava o final da tarde, isolei-me em um canto da platéia, próximo ao palco. Os cenários congelavam-se em minha frente e passei a observar alguns acontecimentos na platéia. Pessoas que se comunicavam com línguas árabes, mulheres com trajes longos e véus que lhes cobriam o rosto, sentadas próximas ao palco, aplaudiam incansavelmente as apresentações. Uma delas, em determinado momento, teve seus olhos lacrimejantes. Ela proferiu algumas palavras para a senhora a seu lado. Ofereci-lhe um lenço e a senhora agradeceu-me. Como sentisse necessidade, traduziu-me com um forte sotaque a fala da companheira:

- Agora ela poderá morrer feliz, mesmo que não volte à sua terra...

Algumas dançarinas orientais, de fama internacional, apresentavam-se no palco e, ao descer, entregavam panfletos nas portas, vendiam artigos de dança nas barracas. Realmente a vida não era fácil para os artistas...Deste modo, tudo em Dança do Oriente

havia se transformado em comercializável. A música, os figurinos, as aulas, enfim, a arte em si...Tempo de aprendizagem era dinheiro e como esse tempo custava caro!

Afinando meu olhar, mudando as perspectivas, fui percebendo que aquele evento era a transformação de uma cultura milenar, passada de geração em geração, em um mega-evento comercializável! Mas, procurei não julgá-lo negativamente. Afinal, neste espaço manifestava-se a ambigüidade, a multiplicidade de manifestações, a heterogeneidade de formas de funcionamento e a possibilidade do encontro, da festa, que mantinha viva a arte e fortalecia as tribos, impossibilitando que a Dança do Oriente desaparecesse como acontecera no Egito e em outros países árabes.

15. O CINEMA AMERICANO

E continuamos. É tempo de muletas.
Tempo de mortos faladores
e velhas paráliticas, nostálgicas de bailado,
mas ainda é tempo de viver e contar.
Certas histórias não se perderam.
Conheço bem esta casa,
pela direita entra-se, pela esquerda sobe-se,
a sala grande conduz a quartos terríveis,
como o do enterro que não foi feito, do corpo esquecido na
[mesa,
conduz à copa de frutas ácidas,
ao claro jardim central, à água
que goteja e segreda
o incesto, a bênção, a partida,
conduz às celas fechadas, que contêm:
papéis?
crimes?
moedas?

Carlos Drummond de Andrade, “Nosso tempo”.

Surpreendi-me ao assistir alguns filmes americanos das décadas de trinta e quarenta. Acreditava que, por serem “orientalistas”, trariam uma dança próxima à Dança do Oriente original. Nestes filmes, as dançarinas, em sua maioria, não eram orientais. Muito claras, em pequenos trajes, desenvolviam movimentos do Ballet Clássico e acrescentavam gestos

intensos, ondulações abdominais excessivas, para denotar sua dança como árabe. As mulheres, sempre muito frágeis, eram um objeto de decoração para enfeitar a tela masculina. Eram pastiches, bons para passar o tempo.

No dia seguinte, perguntei a minha professora Azah, qual a razão de no início do século XX as danças orientais estarem tão próximas ao Ballet Clássico. Ela expôs para nossa turma:

- Quando o cinema tornou-se diversão popular, as dançarinas vindas dos países orientais foram utilizadas como figurantes nos filmes, dando-lhes uma sombra de exotismo. Para o cinema americano, o termo mais adequado não poderia ser Dança do Oriente ou Dança do Leste, visto que o objetivo não era vangloriar a arte árabe e sim chocar as platéias. A dança passou a ser conhecida como “Bellydance”, assemelhando-se ao termo utilizado pelos franceses - Dans du Ventre - referindo-se aos movimentos ondulatórios abdominais. Em pouco tempo, a dança tornou-se burlesca e adquiriu a conotação que ainda hoje possui.

Nas décadas de 30 e 40, as dançarinas orientais que participavam dos filmes estavam mais próximas ao glamouroso modelo americano. Graças ao contato entre as culturas oriental e ocidental, a Dança do Oriente modificou-se. As dançarinas orientais que se apresentavam na Europa e nos Estados Unidos procuravam agradar as platéias e incorporavam elementos ocidentais à sua dança. Iniciou-se a utilização de instrumentos ocidentais, o uso de diferentes figurinos e do espaço cênico. A Dança do Oriente, nos países orientais, não possuía uma grande variação espacial, poucos eram os movimentos de torso e braços, parecia-se com uma arte meditativa. Com o contato com o mundo ocidental, a dança incorporou passos diferenciados, como giros e deslocamentos. As dançarinas passaram a utilizar a posição dos pés na meia-ponta, muitas vezes com sapatilhas de ballet e saltos altos.

Essa ocidentalização produziu uma estética corporal atual em que se mesclam elementos do glamour dos cabarés europeus, do cinema hollywoodiano e do imaginário ocidental, com relação ao Oriente. Os figurinos assemelham-se mais às inspirações hollywoodianas da década de 20, do que, propriamente, às tradições árabes. Figurinos luxuosos, bordados com pedrarias, paetês, miçangas e, em sua maioria, compostos por duas

peças, pernas à mostra, são ainda os trajes fantasiados pela população ocidental da dançarina árabe.

A Dança do Oriente, ao ser incorporada ao mercado americano, passa a ser codificada pelas dançarinas que catalogam os movimentos da dança árabe, fundindo-os aos movimentos do Ballet Clássico. Deste modo, a Dança do Oriente passa a ser modelada segundo novos padrões, exigindo-se um nível técnico mínimo para execução de seus movimentos. O nome do movimento conhecido por Shimmie, por exemplo, foi inventado pelas dançarinas americanas, responsáveis pela nomeação dos passos de Dança do Oriente. A palavra shimmie é uma nomenclatura americana, derivada da palavra shimmer, referindo-se ao tremeluzir. O significado de shimmie seria tremidas, tremores, vibrações.

Para muitos, a passagem da dança para o ocidente representou uma significativa elevação de nível técnico e disciplina corporal; para outros, a avaria das raízes originais da Dança do Oriente. Contudo, eu acho que o que nos resta hoje da Dança do Oriente são os vestígios, os sinais dos movimentos que foram selecionados pelas memórias e as reinvenções que foram construídas a partir destas lembranças...

16. FESTIVAL DE DANÇA DO ORIENTE

As ruas, sempre do ano passado,
e as pessoas, também as mesmas,
com iguais gestos e falas.
O céu tem exatamente
sabidos tons de amanhecer,
de sol pleno, de descambar
como no repetidíssimo ano passado.

Embora sepultas, os mortos do ano passado
sepultam-se todos os dias.
Escuto os medos, conto as libélulas,
mastigo o pão do ano passado.

Carlos Drummond de Andrade, “O Ano Passado”.

Shemadan ou Dança do Candelabro

Adentrou ao palco um grupo de dançarinas, trajando vestidos longos, largos, parecidos com túnicas, equilibrando um candelabro na cabeça. As velas acesas iluminavam todo o espaço cênico. A dança era lenta, cheia de movimentos sinuosos. A imagem e o som remetiam-nos a uma atmosfera mágica, exótica, misteriosa.

Enquanto apresentavam-se, recordei-me dos rituais que aconteciam no Oriente. A Dança do Candelabro ou Shemadan era uma dança tradicional apresentada na maioria dos casamentos egípcios populares. Na noite anterior ao casamento, os noivos passavam pela noite da Henna, uma tintura natural utilizada para tatuagens. Nos pés e nas mãos dos noivos eram desenhadas inscrições que, numa catarse, expulsavam os erros do passado e os maus espíritos, possibilitando aos noivos uma nova vida. Na noite do casamento formava-se uma procissão, chamada Zeffa, onde amigos, familiares, músicos, cantores e dançarinos acompanhavam os noivos pelas ruas da vizinhança da casa dos pais da noiva até a sua nova morada, a casa do noivo. A música tinha a função de auxiliar no ritual, na verdade dirigi-lo: ao toque do Mazhar, o cortejo seguia dançando seu ritmo repetitivo. A dançarina com o candelabro, acompanhada pelos músicos e cantores, liderava o cortejo, iluminando o caminho dos noivos, trazendo sorte e prosperidade. O fogo das velas representava a vida, a luz e a purificação.

No contexto do festival, o candelabro era parte da teatralidade das antigas tradições representadas em palco.

Pop-árabe

No palco posicionava-se um novo grupo. Este parecia vindo de uma danceteria. Seu figurino era constituído de duas peças, calça e bustiê, ricamente bordadas. A música era muito semelhante ao pop americano, diferenciando-se apenas pelo cantor de língua árabe. A dança assemelhava-se ao Jazz, misturando elementos da dança tradicional árabe.

Os países árabes, tal qual outros países, foram seduzidos pela indústria musical americana. Assim, o pop e a música eletrônica são a nova tendência da atualidade.

Algumas dançarinas que se apresentavam na Arábia Saudita, no Egito, nos Emirados Árabes diziam que, nesses países, havia sede pela modernidade. A população não apreciava a própria tradição, mesmo que estivesse em vias de se extinguir. Preferiam assistir às inovações, mais “ocidentalizadas”. Já as dançarinas que se apresentavam em países ocidentais, como Espanha, Brasil, Noruega, Estados Unidos, Chile, Portugal, Itália, comentavam que este era um público que apreciava as danças tradicionais.

Dabke

Homens e mulheres vestidos como se estivessem em uma aldeia montanhosa dançavam o Dabke, dança libanesa ligada à vida nas aldeias. Os dançarinos trajavam vestimentas coloridas, calças e camisas largas, esvoaçantes. Na cabeça possuíam um chapéu típico e nos pés vestiam botas. As mulheres enrolavam véus ou lenços como adornos sobre suas roupas.

Contam que em tempos remotos, no Líbano, os forros das casas eram construídos com os galhos das árvores e barro. Com as mudanças da temperatura e da estação, o barro do forro começava a apresentar rachaduras e goteiras. O proprietário da casa pedia aos vizinhos que auxiliassem no conserto. Os vizinhos subiam no forro da casa, davam-se as mãos, formando uma linha, batiam os pés e caminhavam, para amassar o barro e ajustá-lo às frestas. Instrumentos árabes eram adicionados neste afazer e o trabalho tornava-se uma dança.

Naquele momento passei a imaginar uma pequena aldeia em que amigos se reuniam para auxiliar na construção de uma casa e para celebrar a vida. Sentia os aromas das frutas daquela estação, plantadas ao redor das casas. Bebíamos o vinho feito na aldeia. No ano anterior, nossas mãos haviam colhido as uvas e as separado das parreiras. Os frutos haviam sido jogados na grande dorna e todos os casados entraram para produzir o vinho. Os músicos permaneceram fora da dorna, entretendo-nos com sua música. Nossos pés dançaram e amassaram as uvas numa grande festa. À medida que o tempo passava, a empolgação tomava nossos corpos.

Recordávamos dos antepassados e observávamos as crianças iniciando o aprendizado da vida. As mulheres mais velhas da aldeia nos traziam o alimento cozido conjuntamente.

Os músicos continuavam a tocar os instrumentos e o derbakista parecia possuído por um espírito: seus dedos deslizavam no derbake, com agilidade extraordinária.

Antes do almoço, alguns homens e mulheres davam-se as mãos e com os pés batiam no chão, enquanto outros ritmavam a dança com palmas. O grupo de Dabke aumentava, formando uma linha, em que se realizavam os mesmos passos. Nas extremidades dessa linha, o homem ou a mulher realizava passos mais ágeis e mais graciosos que o restante do grupo, na tentativa de mostrar quão competente era na dança.

Essa empolgação apenas era abrandada pela fome e quando alguém vinha avisar que o alimento estava esfriando.

Dança da espada

Era um solo. A elegante dançarina apresentava sua espada com delicadeza e destreza. Integrava os movimentos da dança árabe ao equilíbrio da espada em diferentes partes de seu corpo e aos movimentos do Ballet Clássico. Nenhum outro figurino representaria melhor a imagem de dançarina árabe para os ocidentais. Constituíam-se em um figurino de duas peças, que deixava seu ventre à mostra. Duas longas saias sobrepostas com tecidos leves eram cobertas por um cinturão artisticamente ornamentado com pedrarias. Cegava-nos o brilho e a luz refletidos por seu figurino e por sua espada.

Embora não fosse uma dança tradicional, a Dança da Espada sempre provocava o entusiasmo dos espectadores. Ouviam-se os ruídos exclamativos da platéia a cada acrobacia.

A Dança da Espada não sobreviveu ao tempo: narram que, apenas em 1970, as dançarinas americanas interpretaram essa dança, observando as artes plásticas do século XVIII e XIX. A partir dessas imagens elas tentaram reconstruir o que havia desaparecido nos países árabes, criando uma caricatura do que havia existido. Isso igualmente aconteceu com outras danças orientais, como a Dança do Pandeiro e a Dança do Punhal.

A Dança da Espada não mais existia nos países orientais, mas várias lendas ainda eram contadas com relação à sua origem. Em uma dessas lendas a dança era uma homenagem à deusa Neit. Durante a guerra, as sacerdotisas dançavam à deusa, orando para que ela tornasse vitoriosos seus soldados, abrisse seus caminhos e os fizessem retornar à terra natal. Outra lenda conta que as mulheres retiravam as espadas dos soldados, brincavam e dançavam com elas, colocavam-nas em várias partes do corpo, faziam acrobacias, demonstrando como a espada era mais útil na dança e nas mãos de uma mulher do que causando mortes e sofrimentos. Uma outra lenda narra que quando os homens retornavam da guerra as mulheres festejavam dançando com suas espadas e faziam reverências aos deuses, que haviam salvado seu povo.

Snujs

Os sons daqueles címbalos estridentes eram ao mesmo tempo sutis e poderosos. Um grupo de mulheres entrava em cena com os snujs, presos aos dedos. Os snujs são instrumentos de metal originalmente feitos de cobre ou bronze, possuindo o formato de mini pratos de bateria. A dança com os snujs exigia muita habilidade: além do domínio corporal, da expressão cênica, a dançarina deveria dominar também a musicalidade.

As marcas ancestrais da utilização desses instrumentos encontravam-se nos templos egípcios. Hieróglifos e antigas pinturas mostravam que os snujs eram instrumentos fundamentais nos rituais aos Deuses.

Enquanto observava aquela dança e ouvia marcadamente os sons dos snujs, via as sacerdotisas atravessarem o rio Nilo em uma barça, tocando snujs e queimando incensos. Nas margens daquele imenso rio, o som dos snujs unia-se aos cânticos dos que acompanhavam o cortejo, carregando tochas, em rituais que reverenciavam a Fecundidade, a Música, as Artes, a Vida e a Morte.

Dança do Bastão, Tahtib e Raqs el Assaya

Meu grupo havia ensaiado durante meses, pesquisado o melhor figurino e as interpretações para aquela apresentação. No camarim havíamos feito a maquiagem que

destacava nossos olhos, num ritual de silêncio e concentração. Nossa vestimenta, como na tradição, mantinha o ventre coberto. Usávamos um vestido longo e um xale amarrado na cintura, bordado com muitas moedas.

Raqs el Assaya, Dança do Said, era o nome original da Dança do Bastão; consistia em uma paródia de uma dança tradicional masculina, chamada Tahtib, típica da região do Said, no Alto Egito. No Tahtib os homens utilizavam longos bastões de madeira e simulavam um duelo de habilidades. Esses longos cajados eram comumente utilizados pelos homens em suas caminhadas, na reunião dos rebanhos e em sua defesa.

Os homens, vestidos com suas túnicas, seguem o ritmo cadenciado do said, dançando e brincando, ao mesmo tempo que atacam e se desviam dos golpes, mostrando destreza e agilidade. As mulheres, encantadas com essa desenvoltura, passaram a utilizar os bastões e a executar giros cadenciados. Com delicadeza e feminilidade, as mulheres usam sua irreverência para parodiar a dança dos homens, ironizando-a.

Chegava o momento de nossa entrada ao palco. Minhas mãos estavam, ao mesmo tempo, gélidas e suadas. Mal conseguiam segurar o bastão de bambu. Na coxia observávamos o grande público que aguardava-nos. O sentimento repetia-se a cada entrada em cena. Sempre passávamos por uma nova iniciação. Os refletores não permitiam que víssemos seus rostos. O público tornava-se anônimo e amedrontador.

Agora era o momento de expor a preparação de todo um ano. A música alegre começava a tocar e, como absorvidas pelo som, nos desprendíamos de todas as preocupações e vivíamos exclusivamente aquele momento.

17. CONVERSAS NO CAMARIM

As escadas eram elevadas, as cordas desamarradas, os tecidos e a decoração retirada. Neste momento, uma reunião informal acontecia no camarim:

- Nossa apresentação foi muito boa. Para o ano que vem quero inserir no festival danças que não foram interpretadas este ano. Acho que poderíamos apresentar o Khaleege, o Meleah Laff, a Guedra, a dança das Ghawazees, a Dança do punhal, a Dança das Taças, a Dança dos Véus, o Zaar e a Dança com o Jarro - Azah, a proprietária da escola de dança, apresentava-nos sua projeção.

- Você apenas tem escolhido Danças Tradicionais e Contemporâneas. Por que não trabalhamos com uma linha mais ritualística, como uma dança para as sacerdotisas ou a Dança dos Sete Véus? Precisaríamos montar um grupo que estudasse mais a fundo mitologia, principalmente a egípcia. Acho importante a utilização dessas imagens mitológicas nas aulas e nas apresentações - disse uma das professoras, chamada Daima.

- Desculpem-me, mas eu não me aproprio de imagens mitológicas. Adoro mitologia, esse assunto, no entanto, é muito delicado. Nada tenho contra grupos de estudo de mitologia, mas, infelizmente, pessoas não qualificadas usam os símbolos para apenas enfeitar suas aulas. Lógico, existem assuntos interessantes, porém prefiro transmiti-los como leituras para minhas alunas. Digo que simbolicamente esses assuntos estão ligados à dança. Em aula não utilizo essas imagens. Para utilizá-las seria preciso muito respeito e cuidado. Quando ensinei Dança dos Sete Véus às minhas alunas, expliquei que era uma dança que não fora transmitida de geração em geração. Ela não existia mais. Estagnou-se em algum lugar no tempo. Apresentei-lhes então uma proposta que era apenas minha. Uma leitura de como eu imaginei essa dança, como a interpretava e o que ela significava para mim. Cada um tem o direito de criar uma simbologia própria. É preciso dar liberdade para as pessoas criarem seus símbolos. O problema está em as pessoas considerarem os símbolos como uma essência presente na dança. Não poderia de forma alguma dizer que a Dança dos Sete Véus era praticada de determinada forma, pois não temos evidências. Se as danças estiveram ou não nos templos faraônicos e como elas eram praticadas, jamais saberemos. Você apenas pode afirmar que dentro de você existe determinado sentimento

relacionado àquela dança. Mas, você não pode dizer, esse é o passo de Ísis. E é o que as pessoas fazem.

A mitologia é uma linguagem relativa às crenças, e envolve o lado imaginativo das pessoas. O mito sempre foi usado, em diversas culturas, para ensinar as pessoas a viverem. Trata de cada um aceitar, assumir ou fazer uma dança inspirada em um mito. Acho maravilhoso. O cuidado está em não dizer para as alunas que essa é dança de Afrodite, que aquela é a dança de Ísis e que este é o “passo do elefante”. Porque isso não existe, nem a nomenclatura existe, tudo foi criado pelos ocidentais.

Uma brincadeira que faço é que se hoje, com a quantidade de pessoas que confiam em mim, eu dissesse que existe a Dança da Laranja, pegasse uma cesta, colocasse laranjas e afirmasse que era a dança tradicional da colheita da laranja, iriam acreditar. Devo ter muita responsabilidade. Temos que ter muito cuidado, pois as pessoas que cursam as aulas acreditam no que dizemos. Lembro-me de meus professores do passado. Sempre existe um professor guardado em nossa memória, um professor querido para sempre. Essa pessoa tem muito poder em nossa vida, em nossas decisões, visto que a admirávamos naquele momento. Imagine, mais tarde descobrir que tudo o que ela nos disse era mentira.

Por isso, deixo bem claro, o que é criação e o que é tradição. Mesmo quando trabalho tradição, por exemplo, quando ensino a Dança do Jarro, pergunto às minhas alunas: qual seria esta personagem? Se vamos fazer uma dança com Meleah Laff, pergunto: que personagem é essa? O que essa mulher representa? O que é o Meleah?

Agora, se trabalhássemos as danças como ritualísticas, não estaríamos impondo uma criação para o coletivo que deveria ser pessoal? - perguntou Azah, que representava, no momento, uma das maiores estudiosas do assunto no país.

Daima nada disse e retirou-se do camarim. Uma dançarina chamada Mehira, também proprietária de uma escola de dança, que havia sido convidada a assistir o festival e nos cumprimentava no camarim, tentou tranquilizar Azah:

- Não se preocupe, Azah. Acho que ela não tem se enquadrado na proposta de sua escola. Ela tem buscado uma outra linha metodológica.

- Me preocupo em não poder mantê-la na escola. Ela é uma ótima dançarina, mas como professora tem deixado a desejar. Respeito sua forma de ver a dança, mas não posso conceber que ela dissemine essas idéias para outras pessoas como algo pronto, acabado –

respondeu Azah, que se encontrava visivelmente transtornada pelo cansaço do festival e pela discussão com Daima.

- Entendo o que você quer dizer. Acho que essa coisa da sacerdotisa acontece mais quando você faz a dança para você, como dança-terapia, como um trabalho interior seu, difícil de se realizar em uma sala de aula. Num palco, as preocupações são outras. Você está preocupada com a luz, com o som, com a coxia, com o público, com o linóleo, com a marcação de palco, nem se lembra que a deusa está presente.

Dependendo da apresentação que você está fazendo, essas imagens mitológicas não se encaixariam. No ano passado, por exemplo, dancei em homenagem ao amor; a música “Ne me qui te pas”, com derbake, foi em homenagem ao meu marido. Naquele momento, quando eu tinha que fechar os meus olhos, quem eu visualizava? Meu marido. Não tinha mito nenhum, era para ele que eu estava dançando, era nele que eu pensava.

Em momentos de muito cansaço, vou buscar inspiração na própria música. Uma proposta mais sensível. A música está me dizendo algo que é prazeroso, uma grande sensação unida às batidas de meu coração. É com essa imagem que eu me comunico.

Se eu estou fazendo uma peça, como “A Sucessora”, onde a Grande - Mãe era representada por uma mulher em cima de um trono, onde havia a sacerdotisa da água com um figurino magnífico, parecendo a verdadeira sacerdotisa, aquelas imagens representadas são a inspiração para minha dança.

Não são apenas as suas interpretações, mas as imagens e a proposta que você dá a sua dança. Se você não segui-las acabará caindo em uma situação ridícula. Você vai querer criar uma interpretação que só você conhece das deusas dentro de uma música tradicional ou dentro de um pop árabe. Como poderá criar um vínculo com as deusas neste momento? A platéia não vai saber o que está acontecendo e você acabará fazendo uma apresentação “non-sense”.

Em minha didática, a representação do mito é passada de forma cultural, histórica, cabendo à aluna decidir se isso fará ou não parte da sua dança. Umas dançam para Isis, outras para Jesus, outras para seus maridos. Didaticamente não posso querer ser responsável pela espiritualização das minhas alunas. Não que já não tenha cometido a inocência de tentar fazê-lo. Mas hoje entendo que estas representações lidam com o místico

ou como queira chamar, e nem todos estão abertos a isso - Mehira sentou-se no sofá do camarim e percebemos que a conversa seria longa.

- Acho que não é nosso papel trabalhar com a espiritualização das alunas. Não somos nem madres, nem mães-de-santo, nem terapeutas holísticas, somos dançarinas e nossa proposta é a arte. Está certo que a arte está estritamente ligada ao sagrado, mas isto consiste numa busca individual, não podemos mexer neste vespeiro, não estamos preparadas para isso - comentou Azah.

- Você não pode se esquecer que o sagrado não está apenas ligado a uma visão religiosa. O corpo é sagrado. A dança trabalha o nosso templo e a sexualidade da mulher, pois ela se descobre e se expressa como mulher. Somos seres sagrados e eróticos. A sexualidade faz parte do nosso ser. A Dança do Oriente faz a mulher assumir, sem ser vulgar, o seu lado sensual que a cultura cristã oprimiu. Esse lado erótico da dança faz dela uma forma de terapia – disse uma colega chamada Rajeeyah.

- Não concordo que ela se relacione ao erótico. Vejo relação entre a dança e o sagrado, o erótico podemos retirar. Considero o sagrado na dança, porque ela é uma celebração do feminino, da mulher, da força de gerar a vida. É difícil essa linha entre o sensual e o erótico. Em minha visão, o erótico fica entre quatro paredes, o sensual pode aflorar, acredito que deva, pois tem que ser algo natural. A diferença, o que separa o sensual do erótico, é justamente o natural. Quando você extrapola essa linha do natural acho que já partiu para o erótico – Ariba, uma jovem aluna, coçou a cabeça e em sua fisionomia mostrou uma expressão confusa - Bem, não sei mais o que estou dizendo. O sexo também é sagrado. A sexualidade é uma coisa inerente ao ser humano, não só da dançarina, de todo ser humano – posicionou-se sentando mais alinhadamente sobre a pia do camarim com se alinhasse as próprias idéias - Só tenho certeza de uma coisa, a maneira de tratar a sexualidade da Dança do Oriente é uma maneira natural, não erótica.

- Que mania de racionalizar tudo que fazem! Será que vocês não podem apenas sentir o momento? Acho que a dança em si é sensual, numa visão superficial, não há como negar, mas há tanta beleza... Por que priorizar a sexualidade embutida na dança? Existem outros fatores muito mais relevantes – outra jovem aluna, que terminava de arrumar suas coisas, entornou essas palavras e saiu do camarim com uma grande mochila nas costas.

- Entendi o que você quis dizer e concordo com você – continuou Mehira, como se a jovem impulsiva nada tivesse dito – acho que existe diferença entre sexual e erótico. Entre Dança do Oriente e o sagrado há uma conexão total, o tempo todo, cem por cento. A partir do momento em que eu estou trabalhando uma dança que traz para o meu corpo energias do universo, que ativa e purifica os meus chakras, que eu tenho conhecimento disso, não há como dançar desconectada do sagrado. Talvez eu possa não estar pensando no sagrado, mas o sagrado existe dentro da minha dança, quer queira, quer não.

O erótico eu dispensei por completo. Se eu precisar seduzir meu marido com erotismo em Dança do Oriente, não sei se seria capaz. Eu prefiro pensar em uma dançarina de striptase, do que na Dança do Oriente. Porque justamente ela é tão sagrada que não cabe o erótico nela. O erótico está no outro que enxerga o não sagrado na nossa dança.

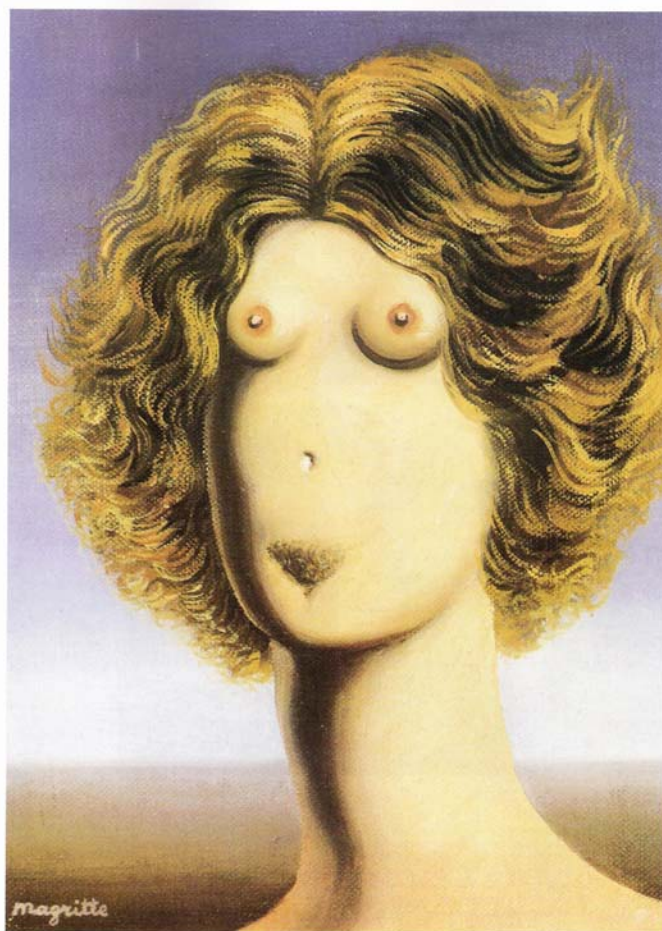
Se quiser ir mais além, podemos percorrer um outro caminho e dizer que o erótico não é pecado. Dizer que as culturas antigas possuíam templos voltados ao sexo e, deste modo, o erótico também é sagrado. Estaremos partindo para uma filosofia hinduísta, uma outra linhagem, que eu não trago para a minha dança. Existem pessoas que têm uma apresentação próxima à dança indiana. A minha é muito diferente. Por mais que eu ame a Índia, consigo separá-la da minha dança – terminou Mehira.

- Não estou preocupada em compreender se o erótico é sagrado, se o sexual é sagrado, se sexual e erótico são coisas distintas ou não. Minha preocupação principal está no trabalho das “pseudo-dancarinas orientais”, que percebem a fragilidade das pessoas e prometem equilibrar os chakras, a kundalini, sabendo que a Dança do Oriente não tem esse objetivo. Nada conhecem sobre a dança e sua cultura. Sobre terapia, talvez saibam pouco, não o suficiente para tratar as pessoas. Dessa forma, iludem as alunas, quase sempre pessoas que estão com muitos problemas, que acreditam que aquilo ali é Dança do Oriente. Assim, dissemina-se uma imagem equivocada da dança e poucos têm a possibilidade de conhecer a realidade...- Azah tentava completar seu raciocínio.

- Eu sei o que você está dizendo, passei por isso...

- Por favor, não terminei de falar – Azah interrompeu a fala de Mehira que havia se empolgado com a discussão – O que eu ia dizendo? – pensou um pouco – Estou cansada, não quero falar mais nada, conversamos outra hora.

18. VIOLAÇÃO: A MÍDIA



René Magritte, **Violação**, 1934.

Recebemos um convite de uma emissora de televisão para nos apresentarmos em um programa de grande audiência. Azah e seu marido enviaram à emissora uma lista de regras para serem seguidas. Caso não fosse obedecida, negariam o convite. Isso causou muita discussão entre os alunos que se dividiram em dois grupos: os que acreditavam ser melhor exibir a cultura da Dança do Oriente, a deixar o caminho livre para as “pseudodançarinas” orientais e os que preferiam não aparecer, a se sujeitar a uma exposição que pudesse ser negativa.

Percebendo os murmúrios que rondavam a sala de espera e os corredores, Azah e seu marido convocaram todos os alunos para exporem seus pontos de vista:

- Vocês não imaginam quantos programas de televisão já recusamos. Preferimos

não participar a ter nossa apresentação deturpada. Assumimos essa posição, pois temos muito respeito pelo trabalho e pelos estudos que vêm se desenvolvendo ao longo de vinte anos – disse o marido de Azah, que dirigia a escola de formação em Dança do Oriente.

- Eu mesma já passei por situações constrangedoras na televisão – contou Azah. Uma vez, estávamos num grupo de cinco dançarinas, altamente gabaritadas, todas profissionais internacionais. Enquanto aguardávamos para entrar em cena me disseram: “Infelizmente não faremos a entrevista, não sobrá tempo, você apenas dançará”. Meu interesse maior era expor a Dança do Oriente, tal qual tem se desenvolvido no Brasil, espaço que nunca estava aberto, a não ser que falássemos de assuntos picantes. Fiquei aborrecida, mas o que poderia ser feito? Pelo menos desta vez, meus conterrâneos teriam a oportunidade de ver uma apresentação de Dança do Oriente de qualidade na televisão. Pouco antes de entrarmos em cena comentaram: “O tempo está curtíssimo, vocês não poderão apresentar o número todo. Apresentem algo ágil, mostrem tudo que vocês tiverem em mãos: véus, espadas, pandeiros, snujs... Vocês têm três minutos...” Três minutos? Como eles desejavam que fizéssemos todas essas apresentações, se cada instrumento possui seus ritmos, figurinos e estilos específicos? Conversei com as outras dançarinas e entraríamos apenas com os véus. O pior ainda estava por vir. Quando entramos no palco, eles nos chamaram de “as meninas da Dança do Ventre...” Não tínhamos identidade: não possuíamos nomes, não tínhamos formação, enfim nada sabíamos e não éramos nada.

- Isso não é tão ruim assim. Lembra-se daquela vez que pediram que vocês dançassem sem a música. Como se a Dança do Oriente fosse algo banal, que pode ser desenvolvido em qualquer lugar, em qualquer momento, mesmo sem música... Quando pedimos que o som fosse de qualidade, eles se espantaram. Desejavam gravar a dança para depois editá-la, sem a trilha original. Imagino onde ficaria a leitura musical, as batidas de quadril que marcam o ritmo e os movimentos ondulatórios. Ninguém conseguiria colocar a música de acordo com o ritmo da dançarina. Teriam que utilizar efeitos especiais, cortes de imagens, enquadramentos... - desabafou o marido de Azah.

- Por isso, vocês não devem iludir-se e pensar que encontrarão uma apresentação de qualidade na televisão – dizia Azah. Quem aceita se apresentar nesses termos são iniciantes, sem o menor preparo ou pessoas que são leigas em Dança do Oriente, mas peritas na banalização. Pessoas que não se importam em explorar seu corpo para

conseguirem Ibope. Uma violência velada paira sobre a Dança do Oriente. Apenas quem vive isso, sabe o que passamos. Deste modo, antes de sermos desrespeitados, preferimos nos restringir aos espaços que reverenciam a arte.

- Nosso país é reconhecido pela competência das dançarinas orientais, mas, especificamente a mídia não respeita a Dança do Oriente – comentou o marido de Azah. Sempre ficamos frustrados ao assistir uma apresentação da dança na televisão.

As amostras de dança que aparecem na TV não são o real. Não existe poesia nas tomadas de câmera, pois a ênfase é dada ao erotismo, ignorando os aspectos mais enriquecedores da dança. Não há sutileza na captação das imagens. Chega a ser grotesco.

A dança envolvente, elaborada por uma boa bailarina ou por um grupo de boas dançarinas, coloca em segundo plano o que vem em primeiro plano na TV: o apelo sexual. Mesmo em programas dirigidos à mulher, é patente a marca da exploração do ‘corpo’ para consumo visual em vez do ‘feminino’. Aparições nesse tipo de segmento servem apenas de chamariz às mulheres para aprender a dança. Infelizmente, falta inteligência na forma de apresentar a atração e de mostrar as imagens! As perguntas que as apresentadoras fazem caem sempre na mesmice, não acrescentam nada às telespectadoras. A dança não tem brilho, encanto, nem glamour. É só mais um número, antes do próximo merchandising de algum produto para emagrecimento ou estética. Enfim, esses programas projetam tudo de forma superficial e comercial para as mulheres

e, a maioria delas, assiste e aceita, passiva e isenta de questionamento, por pura falta de opção.

TV é imagem. O sensacionalismo e o erotismo é que vendem!

Durante a conversa, comecei a relacionar estas memórias às histórias da Dança do Oriente e a lembrar das escassas bibliografias existentes. A história da dança no país perfazia em torno de seus cinquenta anos. Como seria possível explicar a ausência de registros escritos das narrativas desses indivíduos? O que teria acontecido no decorrer dos anos, de modo a sufocar essas falas? Teriam se inibido, como acontecia com as aparições na televisão?

Talvez a sociedade tenha um suporte de práticas discursivas aceitas. Alguns discursos podem ser considerados importantes e reais, outros excluídos das práticas discursivas. Em sua produção, esses discursos devem ser regulados, controlados, selecionados e organizados por alguns procedimentos que a sociedade mal percebe. Esses procedimentos tentam controlar o discurso dos indivíduos, impedindo-os de dizer o que querem em qualquer circunstância e falar sobre qualquer assunto em qualquer momento.

A Dança do Oriente é uma prática aceita, conhecida, todavia, mantém alguns estereótipos que ainda desqualificam sua linguagem e, desse modo, tende a ser excluída do discurso oficial.

Sendo não-cristã, a dança traz o culto ao corpo sagrado e não compreende o corpo como pecaminoso. O desconhecimento de seu simbolismo encaminha o imaginário social à veiculação do obsceno, compreendendo erroneamente a estética da dança.

Acreditei que, por esse motivo, a mídia televisiva, principal veículo de divulgação para a população leiga, deturpa a imagem desta arte, trazendo o apelo ao erotismo, à sedução como objetivo primeiro da dança, desqualificando, inibindo seu suporte de conhecimento e afastando os telespectadores da realidade...

E a conversa continuava:

- Além da mínima atenção que é dispensada pelos veículos de comunicação a esta modalidade de dança, quando se interessam pelo assunto o enfoque é errôneo, quase

sempre sexual. O que é uma grande pena. Mas, sinceramente, acredito que se é para serem passadas informações superficiais, prefiro que não divulguem a dança. Assim não estarão maculando algo tão belo – Daima manifestou-se.

- Mas, se não nos apresentarmos na televisão, as pessoas nunca saberão qual é a verdadeira Dança do Oriente e os avanços que temos feito em nosso país. Temos que lutar para que aceitem uma apresentação de Dança do Oriente como ela deve ser, com qualidade. Eu tenho esperança que existam emissoras que procurem esse trabalho – retrucou Rajeeyah.

- A Dança do Oriente não é um tipo de dança que daria muito ibope – Daima respondeu e muitos concordaram com sua opinião.

Realmente, havia uma manipulação icônica, que ditava as escolhas da população. O vídeo carregava seus efeitos perversos: a imagem “enlatada” entorpecia o julgamento de valor do espectador passivo, anestesiando a criatividade do imaginário e nivelando os valores.

A mídia, na sua necessidade de deter um público cada vez maior, busca fatos que lhe oferecem meios de atingir seus objetivos. Torna-se ilusória, passível de manipulação e, na disputa desenfreada pela audiência, imagens sensacionalistas são transmitidas constantemente e, pela constância, tornam-se naturais ao telespectador.

Apesar de serem cópias verídicas, as imagens eram enganosas, modificavam sentidos por meio de seleções, montagens, enquadramentos de imagens, legendas. Os indivíduos podiam ser levados a conhecer uma realidade confusa, tornando-se enviesadamente informados, não apenas pela falta de informação, mas também pelo excesso de informações ou pela manipulação que a mídia fazia dela.

Contudo...aí existia uma brecha. As pessoas não vêem da mesma forma as imagens televisivas, afinal, existiam diferentes leituras de uma mesma imagem. Há um distanciamento entre os produtos da mídia e a utilização que os telespectadores faziam destes produtos. Os telespectadores possuem diferentes maneiras de utilizar a ordem imposta. Frente a uma produção televisiva, o telespectador realiza um novo tipo de produção. Utiliza sua astúcia e, sem rejeitar as imagens, as metaforiza, une os fragmentos e cria outras composições.

Não podíamos, pois, julgar os telespectadores pelas imagens que eles assistiam. A dança podia adquirir o viés que a mídia induzia, mas a utilização das imagens e as histórias

construídas a partir delas dependiam dos telespectadores.

Pulsavam algumas questões dentro de mim: Quais as criações que os telespectadores faziam das imagens dos orientais, principalmente da mulher árabe? As imagens construídas ao longo dos anos podiam repercutir nas construções feitas pelos telespectadores?

Daima exaltou-se e eu pulei da cadeira, concentrando-me novamente na conversa:

- A Dança do Oriente está intrincada ao sexual desde seu nascimento, nos rituais de fecundidade. As movimentações femininas são extremamente sensuais, principalmente ao olhar ocidental. Esse aspecto desperta a curiosidade, mas, igualmente, aguça as memórias que relacionam sexualidade e orientalismo às perversões. O vínculo que a mídia apresenta entre erotização e Dança do Oriente é muito forte. Trazem imagens da mulher *femme fatale*, ligada ao prazer masculino, desqualificando-nos como emissoras de um discurso. Por isso, não temos espaço para entrevistas, palestras, conferências, nos meios que não sejam da própria Dança do Oriente. Muitas vezes, as pessoas não qualificam este estilo de dança como arte. A mídia televisiva intensifica o vínculo com a sexualidade e esse é nosso mal. As pessoas temem falar de sexualidade e, conseqüentemente, acabam temendo falar ou ouvir sobre a Dança do Oriente. Mesmo que não tenha nada sobre sexualidade a ser dito...Talvez falar sobre sexualidade seja ameaçador e a Dança do Oriente pareça ameaçadora...

- Nem tudo está relacionado à sexualidade. É uma modalidade em que a feminilidade está muito presente e o mundo moderno não gosta muito da feminilidade – comentou Azah - Para muitos, a mulher pode dissimular, pode controlar as coisas de uma forma delicada, pedindo delicadamente.

É como se esses valores estivessem em desuso, estivessem fora de moda. Fora de moda ter cabelo comprido, fora de moda ser delicada, fora de moda ser feminina. Aí uma mulher resolve ser feminina, trabalhar, ser eficiente no trabalho, ganhar, muitas vezes mais que o marido, e ainda fazer Dança do Oriente. O que a sociedade fará com essa pessoa?

Acho que pode ser ameaçador para alguém que não conhece. Tudo que é desconhecido é ameaçador – concluiu Azah.

- A dança pode ser vista com maus olhos ou pode ser vista com excelentes olhos, depende do olho que olha e não da dança. O problema é do observador. Se o observador é uma pessoa que fica incomodada com a dança...

Eu acho que essa visão do pecado, essa visão contaminada da dança sempre existiu, sempre vai existir, pois sempre existirá um observador que verá isso na dança. Da mesma forma que existirá o outro lado, que olhará e dirá: “Nossa, que lindo, você está completamente enganado!” - disse Mehira, que chegara no final da conversa.

Pensei em muitas mulheres que praticavam a Dança do Oriente às escuras, temendo represálias profissionais ou mesmo pessoais. Outras praticavam a arte, mas não podiam expressá-la livremente em locais públicos. Recordei-me das histórias que me foram narradas. Talvez o imaginário da violência social intensificava-se pelo fato dos preconceitos com relação a essa modalidade de dança estarem unidos ao temor.

Como dominar o que não se conhece ou o que se teme? Reprimindo-o e impedindo-o de expressar-se? Liberando-o demasiadamente e tornando-o banal, vulgar?

19. DESENCANTO

Fico tão longe como a estrela.
Pergunto se este mundo existe,
e se, depois que se navega,
a algum lugar, enfim, se chega. . .
- O que será, talvez, mais triste.

Cecília Meireles, “Mudo-me breve”.

Tudo era ilusão. Como em todos os setores, minha vida dinamizava-se pela lógica do mercado. A dança e meu corpo eram as mercadorias oferecidas. Quando eu ingressei, possuía um grande encantamento pela dança. Isso me fazia fantasiar e encobrir muitos aspectos contraditórios que ela possuía. Agora eu podia olhá-la e ver sua face positiva e sua

face negativa. Percebia como o meio da dança era difícil. De modo semelhante à realidade que eu vivera outrora, as leis da competição e do mais forte regiam aquele universo.

De tempos em tempos pensava em desistir. Desejava nunca mais dar aulas de dança ou dançar. Não era aquela realidade que eu almejava. As pessoas, como em outros círculos, igualmente eram mesquinhas, individualistas, fúteis, más. Jogavam desonestamente. Havia desentendimentos, desacordos, brigas, intrigas, deslealdade. Em muitos momentos, eu me descobri pertencente ao mal. Fui perdendo algumas convicções, alguns conceitos e percebendo que o bem e o mal eram as duas faces de uma mesma moeda.

Nesses momentos, em que eu desejava desistir, sempre acontecia algo, relacionado às pessoas que tinham contato comigo, como alunas ou outras professoras. Algo me era dito, algo acontecia, não sei explicar... Abrolhava um novo sopro de vida. Existiam momentos em que, ao maquiar-me e ao colocar meu xale bordado nos quadris, tornava-me outra personagem, ainda iluminada com a dança, com a vida e com as pessoas. Eram fagulhas, palavras soltas, gestos mínimos, lágrimas nos olhos, agradecimentos que me faziam retornar às antigas expectativas e me preenchiam para mais um período de felicidade.

Passei por esse processo constantemente e acho que continuarei passando pela vida toda. Posso calcular que para dez decepções havia uma boa surpresa, mais dez decepções e uma outra boa surpresa. Isso era o suficiente. Talvez houvesse um número muito maior de decepções para uma coisa valiosa. O importante, todavia, era que as coisas valiosas ali estivessem e me retirassem da estagnação.

Antes eu apenas fantasiava, vivia agora a fantasia como minha realidade. Logicamente, ela não era como em meus sonhos. De vez em quando, continuo fantasiando para minha sobrevivência. E esse é o alimento que me sustenta. Esses momentos de fantasia surgem quando eu danço, nas festas que realizamos, nos festivais, quando entro num paraíso de liberdade, num êxtase sem repressão, sou dona de mim mesma e de minha vida.

20. LEMBRANÇAS

(...) num jorro instantâneo renasceram na minha imaginação os dias claros de domingo daqueles tempos em que nossos parentes da cidade se transferiam para o campo acompanhados dos mais amigos, e era no bosque atrás

da casa, debaixo das árvores mais altas que compunham, com o solo jogo, alegre e suave de sombra e luz, depois que o cheiro da carne assada já tinha se perdido entre as muitas folhas das árvores mais copadas, era então que se recolhia a toalha antes estendida por cima da relva calma, e eu podia acompanhar assim recolhido junto a um tronco mais distante os preparativos agitados para a dança, os movimentos irrequietos daquele bando de moços e moças, entre eles minhas irmãs com seu jeito de camponesas, nos seus vestidos claros e leves, cheias de promessas de amor suspensas na pureza de um amor maior, correndo com graça, cobrindo o bosque de risos, deslocando as cestas de frutas para o lugar onde antes se estendia a toalha, os melões e as melancias partidas aos gritos da alegria, as uvas e as laranjas colhidas dos pomares e nessas cestas com todo o viço bem dispostas sugerindo no centro do espaço o mote para a dança, e era sublime essa alegria com o sol descendo espremido entre as folhas e os galhos, se derramando às vezes na sombra calma através de um facho poroso de luz divina que reverberava intensamente naqueles rostos úmidos, e era então a roda dos homens se formando primeiro, meu pai de mangas arregaçadas arrebanhando os mais jovens, todos eles se dando rijo os braços, cruzando os dedos firmes nos dedos da mão do outro, compondo ao redor das frutas o contorno sólido de um círculo como se fosse o contorno destacado e forte da roda de um carro de boi, e logo meu velho tio, velho imigrante, mas pastor na sua infância, puxava do bolso a flauta, um caule delicado nas suas mãos pesadas, e se punha então a soprar nela como um pássaro, suas bochechas se inflando como as bochechas de uma criança, e elas inflavam tanto, tanto, e ele sangüíneo dava a impressão de que faria jorrar pelas orelhas, feito torneiras, todo o seu vinho, e ao som da flauta a roda começava, quase emperrada, a deslocar-se com lentidão, primeiro num sentido, depois no seu contrário, ensaiando devagar a sua força num vaivém duro e ritmado ao toque surdo e forte dos pés batidos virilmente contra o chão, até que a flauta voava de repente, cortando encantada o bosque, correndo na floração do capim e varando os pastos, e a roda então vibrante acelerava o movimento circunscrevendo todo o círculo, e já não era mais a roda de um carro de boi, antes a roda grande de um moinho girando célere num sentido e ao toque da flauta que reapanhava desvoltando sobre seu eixo, e os mais velhos que presenciavam, e mais as moças que aguardavam a sua vez, todos eles batiam palmas reforçando o novo ritmo, e não tardava Ana, impaciente, impetuosa, o corpo de campônia, a flor vermelha feito um coalho de sangue prendendo de lado os cabelos negros e soltos, essa minha irmã que, como eu, mais que qualquer outro em casa, trazia a peste no corpo, ela varava então o círculo que dançava e logo eu podia adivinhar seus passos precisos de cigana se deslocando no meio da roda, desenvolvendo

com destreza gestos curvos entre as frutas, e as flores dos cestos, só tocando a terra na ponta dos pés descalços, os braços erguidos acima da cabeça serpenteando lentamente ao trinado da flauta mais lento, mais ondulante, as mãos graciosas girando no alto, toda ela cheia de uma selvagem elegância, seus dedos canoros estalando como se fossem, estava ali a origem das castanholas, e em torno dela a roda girava cada vez mais veloz, mais delirante, as palmas de fora mais quentes e mais fortes, e mais intempestiva, e magnetizando a todos, ela roubava de repente o lenço branco do bolso de um dos moços, desfraldando-o com a mão erguida acima da cabeça enquanto serpenteava o corpo, ela sabia fazer as coisas, essa minha irmã, esconder primeiro bem escondido sob a língua a sua peçonha e logo morder o cacho de uva que pendia em bagos túmidos de saliva enquanto dançava no centro de todos, fazendo a vida mais turbulenta, tumultuando dores, arrancando gritos de exaltação, e logo entoados em língua estranha começavam a se elevar os versos simples, quase um cântico, nas vozes dos mais velhos.

Raduan Nassar, “Lavoura Arcaica”.

Os laços de união me fascinavam. Faziam parte do imaginário dos cidadãos daquela estafante e aparvalhada cidade. Imagens longínquas e tão desejadas...

Seriam longínquas? Fiquei intrigada. Aquele livro era de um escritor nacional e tratava da vida de colonos, imigrantes orientais.

A Dança do Oriente teria sido introduzida no país com a imigração dos povos orientais? O livro poderia não passar de uma ficção e as imagens, ilusões. Mas, o oposto poderia ocorrer. Elas poderiam mostrar um passado recente do país, há não mais de trinta anos.

Do mesmo modo, como a Dança do Oriente teria os moldes que possuía hoje? Na maioria das vezes, os colonos fechavam-se em grupos estritos e a transmissão dos conhecimentos era de geração a geração. Descobri que na Igreja Ortodoxa havia cursos voltados à preservação do patrimônio cultural árabe e que a Dança estava presente. Porém, eu estava longe de descobrir a verdade. A verdade possuía diversas faces e eu não desejava contrapô-las...

Decidi novamente recorrer às narrativas. O imaginário das dançarinas orientais me traria outros sentidos:

- Não. A Dança do Oriente na verdade começou como show de variedades, nos restaurantes, e era apenas neles que ela tinha espaço. A dança estava ligada ao entretenimento, ao fato das pessoas irem assistir a uma dançarina árabe –disse-me uma vez Azah. Mas se você quiser saber mais sobre isso, haverá um evento com as mais antigas dançarinas orientais. Elas estarão narrando suas histórias. Acho que vale a pena você participar. Quer ir comigo?

Chegamos cedo a um local simples e pequeno. No palco, vários instrumentos estavam à espera de seus músicos. Observávamos cada entrada no salão e cada movimento executado. Senhores e senhoras faziam entradas imponentes no salão. As mulheres com trajes de dançarinas orientais ou não, perfeitamente maquiadas. Os homens com suas túnicas, turbantes e acessórios orientais.

O objetivo do evento era prestar homenagem aos profissionais e precursores da arte árabe no país. Dançarinas, músicos, empresários, estilistas, entre outros profissionais da área estavam presentes.

Em ordem cronológica foram chamadas ao palco as dançarinas orientais que participaram da história da Dança do Oriente no país.

Pediram a presença da primeira homenageada: Nyssa.

Subiu ao palco uma senhora trajando leves roupas sociais. Ao som da música ao vivo, seu corpo quase instintivamente desenvolveu movimentos suaves, sinuosos. Uma rara visão de beleza, que ultrapassa os padrões de idade e forma. Após sua apresentação, pronunciou palavras soltas. Desculpou-se pelo imprevisto e pela marcas do tempo em seu corpo. Marcas que me pareciam tão belas.

Nyssa iniciou a narração de sua história:

- Iniciei minha carreira há cinquenta anos. Aos catorze anos eu era bailarina clássica, atriz, modelo fotográfico e já trabalhava na televisão.

Quando completei quinze anos, o diretor de um dos clubes mais famosos de São Paulo pediu-me que fizesse uma apresentação de dança árabe. Nunca havia visto ao vivo a Dança do Oriente. Meu contato com a dança tinha sido por meio de alguns filmes antigos. Tentei recordá-los e compor uma dança com as imagens que eu havia assistido. Da mesma forma, agi com o figurino. Para me acompanhar no evento o diretor contratou uma banda árabe, composta de três irmãos que tocavam alaúde, derbake e pandeiro. Sentimos empatia

no primeiro encontro e, a partir daí, excursionamos por todo o país nos apresentando em eventos.

Durante vinte anos fomos os únicos do país a representar a música e a Dança do Oriente. Mais tarde, músicos estrangeiros emigraram buscando novas oportunidades e aqui formaram novos grupos musicais. Surgiram outras dançarinas que se apresentavam com a dança árabe. Nesta época, ainda não havia informações sobre a dança. As bailarinas clássicas continuavam imitando os filmes hollywoodianos. Até que Badia veio morar em nosso país...

- Espere um momento, Badia virá ao palco e complementar a sua narração – disse o apresentador, fazendo um sinal para que Badia subisse ao palco.

Sob muitos aplausos, Badia foi encaminhada até a escadaria que levava ao palco. No primeiro degrau fez uma pequena pausa e respirou profundamente. Enquanto a música tocava, subiu degrau por degrau, lentamente, e no palco dançou com todo sentimento que somente ela poderia transmitir.

Terminando sua apresentação e ainda sem fôlego iniciou sua narração.

- Casei-me aos dezoito anos e vim residir neste país. Depois que meus filhos nasceram tive coragem de assumir publicamente ser dançarina árabe. No início, apresentei-me usando uma máscara para não ser reconhecida. Nas festas eu era bem tratada, mas socialmente discriminada por ser dançarina.

Para mim, que dançava desde meus quatro anos de idade, essa situação era terrível. Em meu país de origem, a Dança do Oriente era ensinada de geração a geração. A dança era muito comum, pois todos a dançavam. Ainda criança, apresentei-me em palácios, teatros e viajei por diversos países orientais, graças à minha desenvoltura na dança.

Morando neste país, comecei a perceber que teria que ultrapassar barreiras para concretizar meus sonhos. Não podia ficar sem a dança...Achei uma brecha: comecei a ministrar aulas e apresentar-me em pequenas casas de shows. Dessas apresentações, nasceram novos convites que me levaram a ensinar a Dança do Oriente em outros países ocidentais.

- Você realmente abriu muitos caminhos. Foi a grande mestra de muitas dançarinas orientais famosas na atualidade. Há vinte anos a Dança do Oriente esteve no auge, você poderia me dizer, em que nível estava o conhecimento? – perguntou o apresentador.

- Há vinte anos, as dançarinas encontraram um público ávido em conhecer a misteriosa dança, porém o acesso ao conhecimento dos países orientais ainda era restrito.

Quando Nyssa e, posteriormente, eu começamos a Dança do Oriente, era galgada em shows, apresentações em festas, casamentos, aniversários e restaurantes. Não existia a preocupação com o aprendizado, não existiam workshops, não existiam fitas de vídeo, não existiam cd's, cassetes, não existia o manancial de informação que temos hoje. O acesso às informações do exterior era restrito. As dançarinas autodidatas apenas copiavam mecanicamente os movimentos de filmes hollywoodianos. Eu trouxe alguns significados e conhecimentos orientais que estavam em minha memória e decidi transmiti-los...

- Sem seus conhecimentos, a Dança do Oriente encontrar-se-ia em um nível muito inferior hoje no país – disse Mehira, que se encontrava sobre o palco. Temos aqui um grande pólo da dança mundial. Somos bem conceituadas e, em sua maioria, respeitadas. A dança adquiriu características próprias e possui dançarinas altamente gabaritadas, graças à sua ascendência didática.

- Eu agradeço, mas acho que ainda temos um longo caminho a percorrer. Gostaria que as imagens existentes da arte fossem modificadas e que a sociedade as compreendesse como algo sublime e não torpe.

21. VIOLAÇÃO: DANÇA DO ORIENTE E O BALLET CLÁSSICO

Vinde todos, e contemplai-nos:
que somos os da terra fatigados,
de cabelos hirsutos
e de joelhos sem força,
com palavras, paisagens, figuras humanas
pregadas para sempre em nossa memória.

Cecília Meireles, “Convite melancólico”.

Fomos convidadas por minha professora a acompanhá-la a um festival internacional. Era um festival bem estruturado, poder-se-ia dizer que era o maior da região norte do país. Ali estariam reunidos os melhores professores de Ballet Clássico

internacionais. De danças não acadêmicas, as representantes eram apenas minha professora Azah, de Dança do Oriente, e uma maravilhosa dançarina de Flamenco.

Minha professora ministraria um workshop, como os demais professores, e apresentar-se-ia à noite, na festa de encerramento. Os alunos que se inscreviam tinham o direito de escolher qualquer aula, pagando um valor único. Recebemos uma ótima sala, muito espaçosa. No primeiro dia de festival foi necessário mudar de sala. O maior número de inscrições de todo evento estava em nossa turma: eram cento e vinte alunos inscritos para a Dança do Oriente. Nesse momento, muitos professores que não haviam percebido nossa presença, começaram a perguntar quem era minha professora. E ficaram impressionados que os inscritos houvessem descartado pessoas de renome internacional para fazer aula com uma “ciganinha”.

Na primeira noite do festival, Azah fazia sua apresentação. Acompanhei-a durante toda a preparação, desde a escolha do figurino, maquiagem, meditação e respiração. Ela era uma pessoa muito tranqüila, mas estava visivelmente transtornada. Roçava as mãos asperamente e olhava o público pelas frestas da coxia.

- Você está nervosa? Não fique assim, você é maravilhosa – perguntei, embora já soubesse a resposta.

- Está vendo aquelas duas bailarinas que estão sentadas ali? – mostrou pela coxia duas moças sentadas na platéia - São duas bailarinas clássicas espetaculares. Fico agoniada em dançar para esse público. Esses profissionais do clássico nos olham de maneira diferente. Você sabe que fora do universo da dança nos discriminam artisticamente, mas também enfrentamos a discriminação por parte de muitos colegas, os bailarinos clássicos. Nos tratam como uma “sub-dança”. Eu sei que isso também é culpa da péssima qualidade apresentada por muitas que se dizem profissionais... – interrompeu a fala e entrou no palco.

Azah entrou no palco, os espectadores fitaram-na. Fiquei nervosa, sentindo em cada movimento as apreensões que ela poderia sentir. Em cada mostra de insegurança no palco, meu corpo pulsava. Preocupações vazias, Azah era esplêndida, magnífica. Fazia desenhos aéreos com seu véu de seda e hipnotizava o público com o seu olhar.

Ao final da apresentação, as duas bailarinas que ela havia apontado vieram procurá-la. Durante a conversa lhe perguntaram:

- Mas você fez Ballet Clássico? Dá para ver sua base de clássico.

- Sim, cursei um pouco de Ballet Clássico quando era criança. Foi o que sobrou do clássico em mim. Eu uso essas sobras em minha dança e sinto que realmente elas fazem a diferença. Porém, o clássico toma uma pequenina, uma minúscula parte do contexto geral da Dança do Oriente – disse Azah.

Percebi que quando as dançarinas árabes mostravam seu potencial eram respeitadas...

Recordei-me da história do Ballet Clássico, que surgira em uma época em que as pessoas tinham mais recato nas palavras e nas atitudes. No Ocidente, com o cristianismo, a sexualidade passou a ser controlada. Com as confissões e os exames de consciência, entre outras formas de expor o sexo, as pessoas revelavam seus segredos e, dessa maneira, eram vigiadas e controladas. Esse controle da sexualidade era necessário para o desenvolvimento do capitalismo. A força do homem deveria ser usada para o trabalho e não para o sexo.

A Idade da Repressão era o cenário em que fora fundada a Academia Real de Dança em 1661, na França. No reinado de Luís XIV, a arte da dança era considerada necessária para aprimorar o corpo, fornecendo as primeiras disposições para outros exercícios, entre os quais encontravam-se as atividades bélicas. O Ballet foi considerado, desse modo, um dos mais úteis à nobreza e às outras pessoas que podiam desfrutar da arte. A dança constituía-se em uma disciplina com técnicas que zelavam pela perfeição do gesto e pelo aperfeiçoamento do corpo.

Surgia a figura do mestre ou professor de dança nas cortes renascentistas francesas, instituindo a organização do espaço e do tempo na dança, compilando os gestos em passos. O profissional nas cortes deveria desenvolver códigos estritos de comportamento e etiqueta que se tornaram extremamente refinados e complexos. A dança adquiriu um sentido cênico e seus participantes foram hierarquizados, de acordo com suas habilidades.

Todavia, a disciplina exacerbada fez com que a dança perdesse a espontaneidade. Na medida em que a disciplina fortaleceu-se, a elegância e o refinamento na sua execução eram primordiais, os passos tornaram-se estruturas de regras fixas subordinados à música e ao desenho geométrico do espaço, figurando o pensamento apolíneo da época.

Formou-se uma rede de poderes em torno do saberes. Professores, escolas, utilizavam suas técnicas e regras para distinguir os saberes populares dos saberes da nobreza. A Dança do Oriente, como manifestação popular, foi oprimida pelo discurso do

aprimoramento técnico do Ballet Clássico e descaracterizada por trazer um corpo sem refinamentos e etiqueta de gestos.

Por possuir uma estrutura técnica aperfeiçoada há séculos e possuir uma verdade que pode ser verificável, os profissionais do Ballet Clássico descaracterizavam as “outras verdades”. Seguiam um conjunto de práticas e saberes que já estavam impostos à sociedade, coagindo os demais discursos.

- Você acha que a falta de disciplina corporal, do aprimoramento do corpo como no Ballet Clássico, pode ser outro gérmen da desqualificação do discurso da Dança do Oriente, além de relacioná-la apenas à sexualidade? – perguntei a Azah.

- Acho que não é apenas o fato de relacioná-la ao sexual. A dança possui a sua característica sexual, é lógico. Contudo, continua sendo uma dança com seu suporte técnico e disciplinar. Focalizando-se apenas a sexualidade, a Dança do Oriente fornece possibilidades para interpretações equivocadas e o surgimento de profissionais desqualificadas.

O controle detalhado e minucioso do corpo, aperfeiçoando-o, disciplinando-o e aprimorando-o é necessário. A dança árabe não elimina o conhecimento prévio de dança que as pessoas precisam para dançar profissionalmente. A falta de informação em nosso país faz com que qualquer pessoa, mesmo aquela que não tem eixo formado, uma boa estrutura, meia ponta trabalhada, enfim, noção espacial, consiga dançar e ganhar dinheiro com isso, mesmo que a qualidade dela não seja boa. Isso acabou criando um terreno muito fértil para os mal entendidos. O bailarino clássico passa a ter preconceito com a dançarina árabe, quando vê a apresentação de péssimas profissionais, que nem mesmo no ambiente da dança árabe seriam consideradas boas. Então, ele acha que aquilo ali é uma Dança do Oriente e, é claro, existe uma diferença brutal com o Ballet Clássico.

E no meio da Dança do Oriente isso é muito forte, talvez mais forte que nas outras danças. Porque a porta é larga: muitos passam por ela. Não é como no Ballet: para você chegar a ser uma bailarina reconhecida, o nível de trabalho e dedicação é muito maior do que, com o perdão da palavra, a “porcaria” de dedicação que as pessoas dão à Dança do Oriente. Elas acham que dançam há dez anos e não precisam mais se dedicar. Eu digo: “Faça uma conta, quantas horas por dia você se dedica”. Isso é a realidade, quantas horas de fato você está envolvida com aquilo é que conta e não o tempo que você começou a

fazer aula. Muitas pessoas procuram-me dizendo que cursaram dois anos de aulas de Dança do Oriente com determinada professora e depois descobriram que ela não era uma dançarina oriental de verdade. Precisaram jogar fora o que haviam aprendido, passar por um novo processo de disciplina corporal e voltar ao início do aprendizado. Se formos contar, esses dois anos foram de aprendizado, mas infelizmente não surtiram efeitos. Esse tempo foi o trajeto e não o tempo de dança.

- Quando eu iniciei, tive sorte de estar com uma professora que primava pela técnica da dança – disse Rajeeyah. Eu que venho do Ballet Clássico, posso dizer que o pessoal do Clássico “torce o nariz” para outros tipos de dança, isso é normal. Vejo que as pessoas do Clássico me olham diferente hoje. Então eu ficava pensando que como havia feito Ballet, eu era o máximo. Quando comecei a fazer aula e vi que a professora tinha regras em sua aula, que tinha mecanismos para fazer os movimentos, vi que não era uma coisa “tão solta”, que você não sairia copiando o professor. Eu comecei a gostar a partir do momento em que percebi que tinha uma técnica, uma razão de ser.

- Está vendo. É sobre isso que eu estava falando. As pessoas de fato não conhecem a Dança do Oriente – terminou Azah.

22. O APRENDIZADO INFANTIL

Numa cidade vizinha visitamos Mehira, a dançarina que havia assistido nosso festival. Ela possuía uma excelente escola no litoral paulista. Visitamos as dependências, assistimos às aulas, conversamos com diversas alunas. Verificamos que muitas crianças estavam na escola. Em nossa escola a proprietária não admitia crianças. Quando elas apareciam, ela as encaminhava para minha casa, onde eu havia formado um pequeno grupo de garotinhas. Ali eu trabalhava com brincadeiras, contava histórias: era um trabalho diferenciado do trabalho que eu fazia com as adultas. No entanto, toda a metodologia de aula era pessoal, não havia referenciais em que eu pudesse me apoiar para ministrar essas aulas. Quando vi aquelas crianças, quis trocar experiências para aprender um pouco mais sobre o ensino.

- Você trabalha com grupos de crianças aqui? – perguntei radiante.

- Sim, desenvolvo uma metodologia diferenciada com elas – respondeu Mehira.

- Muitas dançarinas são contrárias ao ensino da Dança do Oriente para crianças, mas já vi tantas apresentações belas. Conheci um grupo de Dabke infantil maravilhoso, em que meninos e meninas dançaram e narraram uma origem para a dança. Muitas mães procuram-me dizendo que preferem que seus filhos façam a Dança do Oriente, do que uma aula das danças que estão na moda. As crianças vêem nossa apresentação e ficam encantadas, querem pegar em nossas roupas, em nossos cabelos. Como negar o ensino a elas? – perguntei.

- Às vezes, as professoras lêem os informes de minha escola e dizem: “Essa professora é louca em dar aulas para crianças. Em minha escola não têm crianças, eu nunca aceitaria dar aulas a crianças” - disse Mehira. - Na minha escola têm crianças, sim. Eu não deixo nem o pai assistir a aula. Depois de um ano, se o pai quiser assistir, terá que marcar hora para assistir a dança. A menina sai da aula sabendo que não deve dançar fora dali e, muitas vezes, o pai pede para ela dançar em casa e ela não dança, não mostra para o pai, não quebra nosso acordo. Ela apenas estará liberada desse acordo quando conseguir entender: “Já sei, não pode dançar para ‘qualquer homem’, mas posso dançar para o papai, posso dançar para o vovô, posso dançar para o titio, posso dançar na festa de família, só não posso dançar no colégio, na frente de todo mundo, exhibir-me, ficar levantando a blusa, mexendo a barriga”.

De alguma forma, ela adquire toda uma educação, sem o menor esforço. Mas tem que existir esse trabalho, ensinar a dança para uma criança e achar que ela vai saber o que fazer com essa beleza toda, com essa sensualidade, com essa “mulher fatal” que ela descobriu aos quinze anos de idade. Você estará fazendo uma coisa muito maléfica, se apenas “jogar” uma menina despreparada no mundo.

Eu acho que a Dança do Oriente pode contribuir tanto de uma forma positiva, como de uma forma negativa. Vejo professoras trabalhando com garotas de treze, catorze anos, desenvolvendo sua sexualidade, transformando essas garotas em mulheres “poderosas”, fazendo que a auto-estima delas esteja alta e não ensinam o que elas devem fazer com este poder.

A Dança do Oriente pode ser muito benéfica. Tive exemplos em minha escola de garotas que começaram a dançar, eram jovens e já haviam passado por uma gravidez. Garotas que cresceram sozinhas, que as mães não ligavam e na dança elas descobriram como dizer não, a se valorizarem, e não precisaram da educação sexual de suas casas. Elas conseguiram fazer-se como mulheres.

Por exemplo, uma menina que começou na dança aos nove anos de idade, teve orientação junto com o desenvolvimento da feminilidade, teve também uma educação sexual. “Ótimo, você aprendeu a ser super sedutora e agora o que você vai fazer com essa sedução?”. Se eu não orientá-la, ela sairá seduzindo garotos e depois de alguns anos estará grávida ou pior. Agora, se você ensinar a ela que o poder feminino não deve ser exposto, por mais que ela seja criança não dançará para garotos. Quando ela tiver treze, catorze anos, finalmente entenderá. Assim, naturalmente essa garota desenvolverá uma consciência sexual de mulher. Ela não se exporá.

Por isso eu acho que essa educação tem dois lados. Se bem orientada, ela pode transformar a vida de uma menina, mas se mal orientada, ela pode levar a um caminho terrível.

- Mas você não acha que existem danças da atualidade, praticadas em qualquer lugar, até mesmo nas escolas, muito mais eróticas que a Dança do Oriente? – interrompi sua fala, antes que ela fosse longe demais.

- Sim, elas são mais eróticas, mas devemos prezar pela Dança do Oriente. Se as alunas saírem por aí, dançando em qualquer lugar, sem ainda estarem preparadas, logo se tornará uma dança vinculada à promiscuidade - respondeu-me.

Embora eu não concordasse muito com suas idéias, neste ponto ela tinha razão. Então, Mehira continuou:

- Mesmo com essas danças atuais, temos muitas crianças praticando a Dança do Oriente. Acho essa prática excessiva; tem relação com os costumes opostos aos do Ocidente. No Oriente as mulheres não se expõem, aqui já somos muito expostas.

Aqui, se as mulheres quiserem abrir as pernas, chacoalhar o bumbum e agachar até o chão com a mão na boca, será uma dança normal. Eu acho que a Dança do Oriente instalou-se em uma cultura em que você faz o que quiser com seu corpo e as pessoas não se importam.

Primeiro, a mulher em nosso país identifica-se com a dança, porque ela identifica-se com a sensualidade, com o movimento, com o ritmo, com a cadência. Ela não precisa ter vergonha, ela não tem nada para esconder. Acaba realizando algo mais importante: o resgate que a dança traz.

Nossa sociedade não é uma sociedade como a egípcia. Existem dançarinas egípcias que se tornaram famosas por utilizar um figurino que expõe as pernas, expõe o corpo, enfrentando muitas proibições. Em nosso país, se você expuser seu corpo não trará nada diferente, seu diferencial será sua dança.

Foi uma cultura que se identificou com a nossa. Eu, por exemplo, jamais conseguiria dançar na rua as danças da atualidade; não consigo fazer aqueles movimentos, morreria de vergonha. Quando ingressei na Dança do Oriente pensei no ritmo, na cultura, esta coisa que ferve, mas com essa conotação mais reservada do que a nossa própria cultura. Por mais sensualíssima que seja, a Dança do Oriente é recatada – concluiu Mehira.

23. VIOLAÇÃO: A VERGONHA



Theda Bara com Caroline Knollys em “The Unchastened Woman”, 1925

Passávamos de carro por um pedágio. Estávamos com tempo de sobra, havíamos saído muito antes de São Paulo para chegar a uma região próxima. Minha amiga Rajeeyah, como sempre, acelerava demais. Um rapaz, muito bonito, com um carro novíssimo, começou a buzinar, fazendo sinal para pararmos.

- Será que estamos com algum problema no carro? – perguntei.

- Não sei. Vamos parar e verificar – respondeu Rajeeyah.

- Você está louca? E se for um assaltante, um assassino ou algo semelhante? – fiquei apavorada.

- Você acha que um rapaz bonito assim, com esse carro, vai nos fazer algum mal? – perguntou imprudentemente Rajeeyah.

Embora não concordasse, paramos no acostamento. O rapaz estacionou logo atrás. Veio até a janela do carro e iniciou um flerte. Olhei para minha amiga, que entendia mais de namoros. Há muito tempo eu não conhecia alguém. Como deveria reagir? Olhei novamente para ela, que me deu um sinal, como se quisesse dizer: viva sua vida! Desci do carro e começamos a conversar. Pareceu-me um rapaz muito inteligente e gentil. Era

publicitário e contava-me as suas mais recentes experiências, seus gostos, seus hobbies...até o momento que surgiu a questão crucial:

- No que você trabalha? – o rapaz me perguntou.
- Com dança – respondi secamente.
- Que ótimo! Adoro dança. Que tipo de dança você pratica?

Engoli a saliva. Relutei por instantes. Em segundos, passaram por minha mente muitas experiências frustrantes. Resolvi optar pela verdade e verificar o que aconteceria:

- Com Dança do Oriente...

Ele sorriu ironicamente. Olhou-me de uma maneira diferente e nossa conversa tomou outro rumo. Ouvi comentários vis, que me fizeram sentir como uma prostituta. Eu não era uma santa, nem tentava sê-lo. Mas a questão era que ele havia ultrapassado algumas fronteiras, instigado pelo fato de eu ser uma dançarina árabe.

Um *pensamento súbito* atingiu-me. As histórias que eu havia ouvido relampejavam em minha mente. Foi um grande impacto. Eu ouvia as histórias, mas elas nunca me haviam tocado. Aquelas histórias, tão freqüentes, ainda não faziam parte de minha experiência.

Naquele instante, sentindo-me um objeto sexual, percebi que algo novo germinava. Este acontecimento permitiu que fragmentos do passado saltassem à minha frente e se articulassem com minhas lembranças.

Considerava a história da Dança do Oriente como uma *imagem eterna do passado*, mas as imagens remontaram-se, como pertencentes à minha história e à história de todas nós, que tentávamos explodir a continuidade, a saturação dos pensamentos puramente instrumentais. Ia do passado para o presente...Do presente retornava ao passado e via possibilidades para o futuro.

Recordei as memórias que me foram narradas e como elas compuseram uma história que não era oficial, mas faziam parte das rememorações de minha tribo. Lembrei da imagem construída pelos ocidentais de Salomé e de tantas outras imagens arquitetadas. Elas estavam muito presentes.

Mesmo a dança oficial, o Ballet Clássico, foi recordada. O estabelecimento de sua história fez com que fosse considerada a única e verdadeira dança, digna de ser oficializada. Aniquilaram os vencidos de sua história, embora ela fosse construída sobre eles. Os povos

expositores das Exposições Universais do final do século XIX eram o exemplo dessa barbárie.

Minhas lembranças de infância vieram à tona. Os conselhos de meus pais, que eu nunca dançasse em público. Os comentários sobre as mulheres que se tornavam artistas. A maquiagem que nunca podia ser usada... e principalmente a maneira como nós, crianças, conseguíamos, astuciosamente, burlar essas regras, nas brincadeiras escondidas no quartinho dos fundos.

Pedi licença e me retirei. Entrei no carro e pedi para que minha amiga acelerasse. Aquele rapaz havia causado-me um grande transtorno, mas igualmente possibilitou-me a visão de todo o universo.

24. O ETERNO RETORNO

Se de tudo fica um pouco,
mas por que não ficaria
um pouco de mim? no trem
que leva ao norte, no barco,
nos anúncios de jornal,
um pouco de mim em Londres,
um pouco de mim algures?
na consoante?
no poço?

Um pouco fica oscilando
na embocadura dos rios
e os peixes não o evitam,
um pouco: não está nos livros.

Carlos Drummond de Andrade, “Resíduo”.

Azah dançava e eu vacilava por diferentes sensações. Ela tinha uma expressão absurda, um magnetismo incrível e contava-me suas memórias e diversas histórias com seu corpo. Seus olhares, seus gestos sutis, enchiam-me e, muitas vezes, esvaziavam-me.

Um dia, assistindo-a dançar pus-me a chorar copiosamente. Minha vida retornava em fleches frente a meus olhos. Não conseguia cessar as lágrimas. Após a apresentação

continuei no teatro. Vendo-me, ela pediu que me conduzissem ao camarim. Azah dirigiu-se a mim, dizendo particularmente:

- Acredito que o que experimentamos na dança, experimentamos na vida. Até hoje, evito conflitos, pois é mais fácil alguém abusar de mim, do que eu impor limites. Tenho dificuldades em dizer não. Mas, o fato de poder vivenciar os limites dentro de minha dança, pelo menos, fez com que eu desenvolvesse um pedaço da minha vida, como se eu fosse mais segura do que realmente sou. Eu pude vivenciar isso na dança. A dança é um laboratório de vida. Se você acredita por alguns instantes que pode um pouco mais, você acaba conseguindo um pouco mais na vida, criando uma resposta. Não sei explicar isso direito, mas acho que cumprimos uma criação.

Quando dançamos, criamos mais possibilidades de vida do que poderíamos imaginar e, quando menos esperamos, a coisa está sendo feita. Acho que a dança promete viver um pouco mais, além dos limites. Cruzar a mediocridade. Nós não precisamos ser medíocres, podemos ir além.

Quando danço sinto o mundo. Sinto que não preciso fingir, não preciso proteger-me. Exponho-me sem medo. Se a música transmite-me sentimentos de raiva, eu os uso dançando. Não estou ofendendo ninguém. Você pode ser triste, pode ser orgulhosa, pode ser feliz, pode ser apaixonada dançando e não estará incomodando ninguém. Você apenas estará dançando. Às vezes na vida, quando você mostra esses sentimentos, as pessoas ofendem-se. Dançando não ofenderá ninguém.

Quando perdi meu filho, desejava colocar para fora aquele turbilhão de sensações que estavam dentro de meu peito. As lágrimas não eram suficientes para tamanha tristeza, seria necessário o oceano para me aliviar. Desse modo, pedi para que todos saíssem da sala do velório, fechei as portas e dancei para meu filho: a dança da angústia e da despedida. Dancei até sentir que minha alma seria aliviada, como a única forma de permanecer viva frente a tanta dor...

Sei de sua história e sei o que você tem passado. Espero que a dança lhe ajude, como me ajudou. - Azah me beijou na testa e saiu.

Naquele dia, cheguei em meu quarto e liguei o rádio. A música *Ânima* de Milton Nascimento passou a compor o cenário:

Lapidar minha procura toda trama
Lapidar o que o coração com toda inspiração

Achou de nomear gritando... alma
Recriar cada momento belo já vivido e mais,
Atravessar fronteiras do amanhecer,
E ao entardecer olhar com calma e então
Alma vai além de tudo que o nosso mundo ousa perceber
Casa cheia de coragem, vida todo afeto que há no meu ser
Te quero ver, te quero ser
Alma.

Tudo naquele espaço tinha uma íntima relação com minha vida, a música, a brisa, as cortinas, as luzes, as lembranças...

Maquiei-me, construindo um novo rosto. Necessitava dessa máscara para sobreviver. Depois desse ritual de preparação, dancei por horas. Sentia meu corpo fluir, desvendar mistérios. Imaginava-me participando de rituais em volta da fogueira, onde todos as pessoas conhecidas encontravam-se em comunhão. Ríamos, chorávamos, estávamos em uma selvagem possessão e circulávamos aquela fogueira. Nossos pés descalços tocavam a areia molhada, nossos rostos umedeciam-se com a neblina. Sentia a vida fluir. Já não sabia mais se a música era real ou imaginária ou se ela surgira da fusão das batidas de meu coração. Durante a dança eu lembrei-me de todos os incidentes de minha vida, de ocasiões que me tornaram um ser ensimesmado e triste. Recordei do livro e das histórias em que me agarrei para sobreviver às desventuras da modernidade – “As Mil e Uma Noites”.

As imagens de todo meu processo de aprendizado da dança e da convivência com minha tribo estavam ali. Percebi como a dança havia me retirado da uniformidade e me trazido uma vida com outras oportunidades enviezadas, não convencionais. Como a duplicidade de viver o fantasioso dentro do real, permitiu-me sobreviver às imposições que eu enfrentava em minha rotina diária e *navegar infinitamente por tempos e espaços livres*.

Ouvia novamente aquelas rememorações que me foram narradas no decorrer desse processo... Seriam reais ou imaginárias? Elas me faziam contar novas histórias. Tecia a trama, mais que uma trama, um magnífico e colorido arabesco, cheio de dançarinas, discípulas e mestras, sorrisos e lágrimas, vidas e mortes, violências e brechas. Meu arabesco apenas abraçava essas memórias e histórias sem reduzi-las. Histórias e memórias que compunham o mais raro dos tesouros: as histórias e memórias de vida de minha tribo.

Notei que toda minha busca pela verdadeira história da Dança do Oriente havia sido inútil. O passado era aquele que brotava das nossas memórias e não estava apenas nos livros.

Dancei até sentir meu corpo aliviar-se. Ao mesmo tempo em que o cansaço penetrava por ele, a vida seguia seu curso.

A porta da verdade estava aberta,
mas só deixava passar
meia pessoa de cada vez.

Assim não era possível atingir toda a verdade,
porque a meia pessoa que entrava
só trazia o perfil de meia verdade.
E sua segunda metade
voltava igualmente com meio perfil.
E os meios perfis não coincidiam.

Arrebentaram a porta. Derrubaram a porta.
Chegaram ao lugar luminoso
onde a verdade esplendia seus fogos.
Era dividida em metades
diferentes uma da outra.

Chegou-se a discutir qual a metade mais bela.
Nenhuma das duas era totalmente bela.
E carecia optar. Cada um optou conforme
seu capricho, sua ilusão, sua miopia.

Carlos Drummond de Andrade, “A verdade”.



René Magritte, **Perspicácia**, 1936.

PARTE II

O TEAR DO ARABESCO DAS NARRATIVAS

Eu não sou eu nem sou o outro,
Sou qualquer coisa de intermédio:
Pilar da ponte de tédio
Que vai de mim para o outro.

Mário de Sá Carneiro, **O Outro**, 1914.

A Parte II desta dissertação remeteria às “notas”, contudo, optamos por nomeá-la de “tear”, pois, mais que simplesmente um rol de notas, indica ao leitor nossos interlocutores e as reflexões que, juntamente aos depoimentos, serviram de arrimo na tessitura do texto.

No arabesco da narrativa, o texto acompanha a estrutura literária do livro “As Mil e Uma Noites”, com imagens que se integram umas às outras, formando uma teia. São memórias e histórias que se roçam, se contorcem, se enlaçam, se beijam, se encaixam, percorrem caminhos sinuosos, colidem em alguns pontos, principalmente onde restam vestígios, desencontram-se e dinamicamente desempenham uma dança infinita. Assim se compôs o arabesco do imaginário coletivo de um grupo de Dança do Oriente.

A apresentação dos dados coletados nesta pesquisa, em um formato ficcional, pode causar estranheza a alguns leitores, embora essa metodologia tenha se tornado uma opção em textos acadêmicos.

Optamos por desenvolver essa metodologia, a transcrição, pois tínhamos o intuito de possibilitar encontros: do leitor de formação não acadêmica com um texto de linguagem coloquial; dos dados coletados, que se encontravam soltos, desconexos, formando uma narrativa continuada e prazerosa; de personagens distantes, que se uniram e se distinguiram dentro da narrativa, contaram suas lembranças e discutiram determinados assuntos.

A transcrição foi o refazer, o redizer de uma forma poética, a “fabricação” cuidadosa de uma versão final para a coleta dos dados. Buscamos na transcrição evidenciar o narrador²⁹. “O que interessa é jogar luzes na narrativa e não nas mediações que devem, como andaimes, cair desde que procedido o trabalho”³⁰.

Por meio da transcrição, inserimos em um contexto diferente, que pareceu-nos uma ambientação melhor, os depoimentos obtidos durante a investigação. Destarte, as memórias e histórias narradas, as confidências, a experiência coletiva, estariam estruturadas de

²⁹ MEIHY, 1991, p.32.

³⁰ Ibidem, p.33.

maneira mais agradável e pertinente. Transcriamos as falas como quem traduzia³¹, mudamos as seqüências de alguns assuntos, mantendo a intenção, não perdendo seu foco, dando abrigo a uma pluralidade de perspectivas. Escrevemos sobre o universo imaginário da Dança do Oriente, de modo a preservar seus sentidos múltiplos. Muitas vezes, as opiniões contrárias foram mantidas lado a lado, sem julgamento, para que o leitor pudesse visualizar um vasto painel ambíguo, sem restrições.

Durante a narrativa buscamos não teorizar os acontecimentos. Desejávamos que o leitor fosse os olhos da personagem-narradora, percorrendo tempos e espaços.

Embora essa narrativa fosse movida por essa personagem – narradora, a contar-nos uma história ficcional e pessoal, sua fala tinha uma expressão comunitária: espelhava a experiência coletiva de um grupo de alunas, professoras e dançarinas de Dança do Oriente. Sua fala poderia ser possuída por qualquer integrante do grupo, devido a esse caráter coletivo da narrativa³². Ao enredar-nos com sua fala, ela unia os fios narrativos e construía, com os pequenos desenhos fragmentados, o bordado do arabesco. Nossa narradora não era ela mesma, nem era o outro, mas o seu intermédio.

CAPA

Montagem organizada pela autora, utilizando:

- Ligações perigosas, de René Magritte, 1926³³.
- Arabesco de Marwan Aridi³⁴.

1. A MILÉSIMA SEGUNDA NOITE

Sheherazade

Em “As Mil e Uma Noites”, após viver desventuras amorosas e conhecer a infidelidade feminina, o sultão Shahriar lança um decreto: dormir a cada noite com uma virgem e, no dia seguinte, ordenar sua morte.

³¹ MEIHY, 1991, p.33.

³² Ibidem, p. 20 e p.29.

³³ Anexo 5, p.207.

³⁴ Anexo 6, p.209.

Diversas mortes ocorrem, até que a filha do grão-vizir, Sheherazade, oferece-se como a vítima expiatória. Dona de muita coragem, admirável beleza, prodigiosa memória e inteligência, Sheherazade astuciosamente arquiteta um plano para manter-se viva. Pede a sua irmã Dinerzade que durma nos aposentos nupciais e uma hora antes do romper do dia acorde-a e peça para que lhe conte suas histórias. Com o pretexto de desejar passar a última noite com a irmã, Dinerzade adentra os aposentos reais e após a noite de núpcias, concretiza o plano. Deste modo, Sheherazade inicia suas narrativas e enlaça o rei Shahriar na trama do suspense. A cada amanhecer uma nova história inicia-se, todavia será completada apenas na noite posterior, quando uma nova história será começada. O sultão, que deveria gerir seus negócios durante o dia, instigado pela curiosidade, reluta em sua decisão e prolonga a vida de Sheherazade por mais uma noite. Deste modo, transcorrem-se mil e uma noites.

A fúria do sultão pelas mulheres havia sido abrandada pelas narrativas. Ele convencera-se do valor da sabedoria e da coragem de Sheherazade.

Bem vejo, amável Sheherazade, que sois inesgotável em vossas narrativas; há muito me divertis; pacificastes minha cólera, e eu renuncio de bom grado à lei cruel que me tinha imposto...Desejo que sejais considerada como a libertadora de todas as moças que deveriam ser imoladas ao meu justo ressentimento³⁵.

Sheherazade, a personagem que emoldura as narrativas de “As Mil e Uma Noites”, possui uma memória extraordinária e não apenas transmite as histórias de seu povo, ela cria, transcreve essas narrativas, tecendo-as não em um fio linear, mas em uma infundável trama. A trama narrativa não é uma linha, ela é uma teia. Motivo pelo qual, em nossa narrativa utilizamos a metáfora do arabesco, um caprichoso entrelaçamento árabe de folhas, flores, figuras geométricas, homens, animais, entre outras formas.

A Memória tem uma dimensão mítica. Mnemosyne, no Panteão grego, é a deusa da reminiscência, filha do céu (Urano) e da terra (Gaia) e “musa da poesia épica”³⁶. Para os gregos a Memória é mãe das divindades responsáveis pela inspiração. As ligações entre

³⁵ GALLAND, 2001, p.439.

³⁶ BENJAMIN, 1987, p 211.

Sheherazade e a deusa Mnemosyne são o “rememorar” e o “inventar”³⁷.

A reminiscência funda a cadeia da tradição, que transmite de geração em geração. Ela corresponde à musa épica no sentido mais amplo. Ela inclui todas as variedades da forma épica. Entre elas, encontra-se em primeiro lugar a encarnada pelo narrador. Ela tece a rede que em última instância todas as histórias constituem entre si. Uma se articula na outra, como demonstraram todos os outros narradores, principalmente os orientais. Em cada um deles vive uma Scherazade, que imagina uma nova história em cada passagem da história que está contando. Tal memória épica é a musa da narração ³⁸.

Alma

Segundo Hillman (1988), alma é um conceito ambíguo, que resiste à definição. Utilizaremos a máxima seguinte, para o leitor poder compreender o contexto de “alma”.

Por alma entendo, antes de mais nada, uma perspectiva mais do que uma substância, um ponto de vista sobre as coisas mais do que a coisa em si ³⁹.

Referências:

- BENJAMIN, Walter. **Obras Escolhidas I**. Magia e técnica, Arte e Política: ensaios sobre Literatura e história da cultura. São Paulo: Brasiliense, 1987.
- GALLAND, Antonie. **As Mil e Uma Noites**. Trad. Alberto Diniz. Rio de Janeiro: Ediouro, 2001.
- HILLMAN, James. **Psicologia Arquetípica**: Um Breve Relato. Tradução: Lúcia Rosenberg e Gustavo Barcellos. São Paulo: Cultrix, 1988.
- LADEIRA, Julieta de G. **As mil e uma noites**. Tradução e adaptação em português. Série Reencontro. São Paulo: Scipione, 1999.
- MARDRUS, Doctor J.C. **El libro de las mil noches y una noche**. México: Empresas Editoriales, S. A, 1945.

³⁷ MENESES, 1988, p. 5-6.

³⁸ BENJAMIN, 1987, p 211.

³⁹ HILLMAN, 1988, p.40.

MENESES, Adélia B. Scheherazade ou Do Poder da Palavra. **Folha de São Paulo** - Folhetim (suplemento cultural n. 573), São Paulo, 29 de janeiro de 1988. p. 5-6.

2. O NOVO MUNDO

Silêncio e melancolia

Em meio às situações traumáticas que fazem parte da experiência coletiva, selecionamos a vivência de uma aluna de Dança do Oriente, que desenvolveu a Síndrome do Pânico e perdeu a fala. A ausência da fala de nossa personagem-narradora possibilitou que ela se aproximasse do herói benjaminiano.

Segundo Olgária Matos (1989), para o herói trágico a linguagem que lhe convém é o silêncio. Através do silêncio “o herói se desprende de Deus e do mundo e se desprende das paisagens da personalidade, que pela palavra se demarca dos outros e se individualiza, para se erguer na solidão glacial de si”⁴⁰.

Sem a fala, nossa melancólica⁴¹ heroína perde o poder e torna-se uma “a-social”, fica à margem, uma inadaptada. Não possui uma função necessária ou definida na economia social⁴².

Experimentava com a melancolia o estranhamento do mundo⁴³. Vivia “sob o signo da precariedade e do desamparo”⁴⁴. Para a personagem, naquele momento, a cidade era o inferno, o lugar do martírio, onde o passado havia sido esquecido e não havia tempo para se viverem as emoções e as sensações. Certamente a cidade não é apenas catástrofe, mas os sentimentos de dor e o sofrimento não permitiram que a personagem visualizasse a luz existente na sombra. Os habitantes daquele lugar haviam perdido o sentido da experiência e da memória⁴⁵. Nessa metrópole moderna a personagem-narradora justificava sua experiência de sentir-se estranha no mundo, sua necessidade de afastamento e sua inadaptabilidade, por ser pertencente a outro tempo e a outro lugar.

⁴⁰ ROSENZWEIG apud MATOS, 1989, p. 69.

⁴¹ “A melancolia, a tristeza, etc. não se deixam interpretar unicamente em termos psicológicos, pois se trata de um dado antropológico que é a consequência da tensão existente entre a consciência do limite e o irremediável querer viver, constitutivo do social”(MAFFESOLI, 1984, p. 91).

⁴² MATOS, 1989, p. 69.

⁴³ Ibidem, p. 71.

⁴⁴ Ibidem, p. 65.

⁴⁵ Ibidem, p. 74.

Referências:

- DRUMMOND DE ANDRADE, Carlos. **A Rosa do Povo**. Rio de Janeiro: Record, 2002.
- MAFFESOLI, Michel. **A Conquista do Presente**. Rio de Janeiro: Rocco, 1984.
- MATOS, Olgária. **Os Arcanos do Inteiramente Outro**: a Escola de Frankfurt, a melancolia e a revolução. São Paulo: Brasiliense, 1989.

3. LUMINAR

A dançarina árabe

Percorrendo as ruas da cidade, “único campo válido da experiência moderna”⁴⁶, a personagem-narradora observa a multidão e através dela vê a cidade. A dançarina árabe se torna o véu, através do qual ela terá experiências únicas, sentirá emoções e paixões.

As imagens da dança foram compostas pelas lembranças das entrevistadas, sobre a primeira vez que viram uma dançarina árabe e pelas descrições do livro “Lavoura Arcaica”⁴⁷.

Imagens ambivalentes

A personagem-narradora caminha errantemente pela cidade que lhe parece estranha, no entanto, frente aos artistas encontra conforto e abrigo. Sua figura pode ser vista como uma imagem ambivalente. Outras imagens, como os olhares da dançarina, que ora expõe a “mulher-doce”, ora expõe a “mulher-sedutora”, a sensação do eterno e o novo, do júbilo e da tristeza, apresentam a ambigüidade que se seguirá no decorrer do texto.

Ambigüidade não é falha, defeito, carência de um sentido que seria rigoroso se fosse único. Ambigüidade é a forma de existência de objetos da percepção e da cultura, sendo elas também ambíguas, constituídas não de elementos ou de partes separáveis, mas de dimensões simultâneas, que como dizia ainda Merleau-Ponty, somente serão alcançadas por uma racionalidade

⁴⁶ MATOS, 1989, p. 72.

⁴⁷ NASSAR, 1989.

alargada, para além do intelectualismo e do empirismo⁴⁸.

Para Maffesoli, cada situação se compõe de luz e sombra, ordem e desordem, visível e invisível, corpo e espírito, que se interpenetram numa “organicidade fecunda”⁴⁹. Deste modo, a vida social não pode ser reduzida e unificada, pois ela é “*fragmentada e totalmente plural*”⁵⁰.

Buscamos, no decorrer de nossa narrativa, apresentar as tensões dessas imagens ambivalentes/ambíguas. As imagens que são e não são, que não estão em um lugar específico, mas, ao mesmo tempo, estão em todos os lugares. Demonstrando sua dinâmica, seu movimento, sua organicidade.

Referências:

CHAUÍ, Marilena. **Conformismo e resistência**: aspectos da Cultura Popular no Brasil. São Paulo: Editora Brasiliense, 1987.

DRUMMOND DE ANDRADE, Carlos. **Amar se aprende amando**: poesia de convívio e de humor. 8. ed. Rio de Janeiro: Record, 1987.

NASSAR, Raduan. **Lavoura Arcaica**. São Paulo: Shwarcz, 1989.

MAFFESOLI, Michel. **A Conquista do Presente**. Rio de Janeiro: Rocco, 1984.

_____. **Elogio da razão sensível**. Petrópolis, Rio de Janeiro: Vozes, 1998.

MATOS, Olgária. **Os Arcanos do Inteiramente Outro**: a Escola de Frankfurt, a melancolia e a revolução. São Paulo: Brasiliense, 1989.

4. O ENCONTRO

Imaginário

Em nosso universo asséptico e sem asperezas aparentes ao fim de um processo de racionalização eficaz, talvez seja interessante observar que o fantástico, a ficção impregnam radicalmente o espírito humano⁵¹.

⁴⁸ CHAUÍ, 1987, p.123.

⁴⁹ MAFFESOLI, 1998, p.19 e 90.

⁵⁰ Idem, 1984, p.11.

⁵¹ Ibidem, p. 64.

Michel Maffesoli (1984) ressalta que o fantástico e o ficcional fazem parte de nossa “realidade”. O que conhecemos por realidade incorpora o irreal. “A matéria também é composta da anti-matéria”⁵². Nas práticas cotidianas ou mesmo no processo de conhecimento, o misterioso persiste em perfurar o real. Embora sempre queiramos excluir essa dimensão fantástica de nossas racionais vidas, o fictício torna o real muito mais atraente. Os diversos “enredos oníricos” introduzem-se na vida cotidiana e exprimem o imaginário.

Áurea Maria Guimarães (2004), citando Michel Maffesoli, esclarece que

Essa dimensão fantástica da vida cotidiana é fruto de uma duplicidade que se instala entre dois pólos: de um lado, a organização política e econômica do social, de outro, um processo feito de acasos, de passividade, das paixões, dos encontros, das coerções e das pequenas mortes de todos os dias ⁵³.

Essa duplicidade na vida social é o que permite aos indivíduos sobreviverem às imposições da ordem social. Na vida cotidiana, encontraremos a dimensão fantástica, uma brecha astuciosa, uma resistência à “injunção da identidade que nos obriga a ser isto ou aquilo, operário, intelectual, homem, mulher, etc”⁵⁴.

Para tornar sua realidade vivível e para marcar seu “interesse do aqui e do agora”, o indivíduo ultrapassa as imposições e a coerção por meio da ficção e do fantástico, que organizarão o espaço vital⁵⁵.

A duplicidade não apenas dribla o sistema com sua astúcia, ela conta para si mesma belas histórias, conta histórias para poder suportar o trabalho, o sexo, o consumo; enfim a sociedade criando um tempo e um espaço fantástico em nossas vidas.

⁵² MAFFESOLI, 1984, p.65.

⁵³ GUIMARÃES, 2004, p. 61.

⁵⁴ MAFFESOLI, op. cit., p. 66.

⁵⁵ Ibidem, p.67.

Referências:

- GUIMARÃES, Áurea. O imaginário da violência e a escola. In: TEIXEIRA, Maria Cecília Sanchez & PORTO, Maria do Rosário Silveira (Orgs.). **Imaginário do Medo e Cultura da Violência na Escola**. Niterói, Rio de Janeiro: Intertexto, 2004, p.59-71.
- HILLMAN, James. **Cidade & Alma**. São Paulo: Studio Nobel, 1984.
- MAFFESOLI, Michel. **A Conquista do Presente**. Rio de Janeiro: Rocco, 1984.

5. A VIDA PÚBLICA

Esfacelamento das relações

Maria Carolina Bovério Galzerani (2002) esclarece que vivemos um momento de esfacelamento das relações sociais: “temos dificuldade de intercambiar experiências; temos dificuldade em nos comunicar; temos excessivos obstáculos entre nós, da ordem da linguagem, da ordem da cultura, da ordem das classes das quais nós proviemos, da ordem das nossas complicações”⁵⁶.

Walter Benjamin (1987) comenta sobre a pobreza de nossa “experiência”⁵⁷ e o predomínio da “vivência”. Com o desenvolvimento capitalista os homens isolam-se. Começam a conhecer apenas processos fragmentados da produção. Fragmentadas também se tornam suas vidas. Os homens adquirem outro ritmo de vida, “atropelam-se na vertigem de um tempo fugaz e dispersam-se na busca solitária e atordoante do ‘novo’ como o sempre igual”⁵⁸.

Tempo

Para buscar um olhar oriental sobre a medida do tempo, inspiramo-nos e utilizamos elementos de um monólogo do pai da família de “Lavoura Arcaica”.

⁵⁶ GALZERANI, 2002, p. 50.

⁵⁷ Experiência (Erfahrung) compreendida como uma experiência coletiva, em oposição a experiência vivida individualmente. (BENJAMIN, 1987, p.114 -119).

⁵⁸ GALZERANI, op.cit., p.54.

O tempo é o maior tesouro de que um homem pode dispor; embora inconsumível, o tempo é o nosso melhor alimento; sem medida que o conheça, o tempo é contudo nosso bem de maior grandeza: não tem começo, não tem fim; é um pomo exótico que não pode ser repartido, podendo entretanto prover igualmente a todo mundo; onipresente, o tempo está em tudo; existe tempo, por exemplo, nesta mesa antiga: existiu primeiro uma terra propícia, existiu depois uma árvore secular feita de anos sossegados, e existiu finalmente uma prancha nodosa e dura trabalhada pelas mãos de um artesão dia após dia; existe tempo nas cadeiras onde nos sentamos, nos outros móveis da família, nas paredes da nossa casa, na água que bebemos, na terra que fecunda, na semente que germina, nos frutos que colhemos, no pão em cima da mesa, na massa fértil dos nossos corpos, na luz que nos ilumina, nas coisas que nos passam pela cabeça, no pó que dissemina, assim como em tudo que nos rodeia; rico não é o homem que coleciona e se pesa no amontoado de moedas, e nem aquele, devasso, que se estende, mãos e braços, em terras largas; rico só é o homem que aprendeu, piedoso e humilde, a conviver com o tempo, aproximando-se dele com ternura, não contrariando suas disposições, não se rebelando contra o seu curso, não irritando sua corrente, estando atento para o seu fluxo, brindando-o antes com sabedoria para receber dele os favores e não a sua ira⁵⁹;

Thompson (1998) nos auxiliou a compreender as diferentes concepções de tempo. Segundo o historiador, muitos povos relacionavam e alguns ainda hoje relacionam a medição do tempo aos ciclos do trabalho, às tarefas domésticas ou às manifestações da natureza. O canto do galo, o cozimento de um alimento, a direção do vento, as orações, as marés eram formas que os grupos encontraram de mensurar o tempo. O trabalho, as relações sociais, o tempo e a vida misturavam-se⁶⁰.

Essa noção de tempo orientada pelas tarefas, no entanto, era – e é – possível aos camponeses e artesãos independentes. Quando há a necessidade de se contratar mão-de-obra, já no interior do sistema capitalista, inicialmente para os meios rurais e posteriormente para as manufaturas e indústrias, uma nova disciplina para o trabalho surge e nela o relógio terá papel primordial.

⁵⁹ NASSAR, 1989, p. 53-54.

⁶⁰ THOMPSON, 1998, p. 269-270.

Transição que não ocorre tranqüilamente. Nas manufaturas, por exemplo, os trabalhadores agarram-se aos seus costumes, como festas e cerimônias consagradas, sendo necessário aos empregadores adequar o “tempo da manufatura” ao “tempo do trabalhador”.

No século XVII, muitos trabalhadores executam ocupações mistas (mineiro e pescador, mineiro e proprietário de terras) e possuíam costumes, que não permitiam que prevalecesse uma regularidade do trabalho. A vida produtiva desses homens era marcada por períodos de ociosidade e de atividade intensa, visto que eles controlavam seu próprio ritmo de trabalho e de vida⁶¹.

Com o capitalismo industrial, os ritmos do trabalho são severamente disciplinados e a medição do tempo é utilizada como meio de se explorar a mão-de-obra⁶². A vida não mais rege o tempo, mas o tempo rege a vida e o trabalho. Muitos costumes são alterados e novos modos de convivência surgem. Alguns indivíduos adquirem um “relógio moral interior”, pelo qual assumem a disciplina para si mesmos e acreditam que a administração correta do tempo os livra do pecado⁶³.

Ocorrem, ao mesmo tempo, resistências, burlam-se regras, os trabalhadores reúnem-se em associações, sindicatos e passam a compreender que o seu tempo, para o capitalismo, vale dinheiro. Os trabalhadores aprendem a importância do tempo. A luta não mais acontece contra o tempo, mas sobre ele⁶⁴.

Muitas exigências dos trabalhadores no período da Revolução Industrial buscavam assegurar não apenas seus salários, mas tinham relação com seus costumes e suas artes de viver. Hoje, ainda temos como resíduo a necessidade de buscar “relações sociais e pessoais mais enriquecedoras e descompromissadas” e “derrubar mais uma vez a barreira entre o trabalho e a vida”⁶⁵.

Se as pessoas vão ter de satisfazer ao mesmo tempo as exigências de uma indústria automatizada altamente sincronizada e de áreas muito ampliadas de “tempo livre”, devem de algum modo combinar numa nova síntese elementos do velho e do novo, descobrindo um imaginário que não se baseia nas estações, nem no mercado, mas nas necessidades humanas. A pontualidade no horário de

⁶¹ THOMPSON, 1998, p. 280-282.

⁶² Ibidem, p. 288-289.

⁶³ Ibidem, p. 295-296.

⁶⁴ Ibidem, p. 294.

⁶⁵ Ibidem, p. 302.

trabalho expressaria respeito aos colegas. E passar o tempo à toa seria comportamento culturalmente aceito⁶⁶.

Referências:

BENJAMIN, Walter. **Obras Escolhidas I**. Magia e técnica, Arte e Política: ensaios sobre Literatura e história da cultura. São Paulo: Brasiliense, 1987.

GALZERANI, Maria Carolina Bovério. Imagens Entrecruzadas de Infância e de Produção de Conhecimento Histórico em Walter Benjamin. In: Faria, Ana Lúcia Goulart et al.(Orgs.) **Por uma Cultura da Infância**: Metodologias de Pesquisa com Crianças. Campinas, São Paulo: Autores Associados, 2002.

NASSAR, Raduan. **Lavoura Arcaica**. São Paulo: Shwarcz, 1989.

THOMPSON, Edward P. **Costumes em comum**: estudos sobre a cultura popular tradicional. São Paulo: Cia da Letras, 1998.

6. SOLITUDE

Solidão

Para relatar o sentimento de precariedade e desamparo do homem moderno inspirei-me na poesia “A bruxa” de Carlos Drummond de Andrade⁶⁷.

Referências:

DRUMMOND DE ANDRADE, Carlos. **Poesias**. 2. ed. São Paulo: José Olympio, 1948.

DRUMMOND DE ANDRADE, Carlos. **Farewell**. Rio de Janeiro: Record, 1996.

7. VIOLAÇÃO: NEGLIGENCIANDO AS LEIS DE ALLAH

Citação página 25 retirada de “Prece” de Merit Aton⁶⁸

⁶⁶ THOMPSON, 1998, p. 303.

⁶⁷ DRUMMOND DE ANDRADE, 1948, p. 99.

⁶⁸ MERIT ATON <<http://www.meritaton.com.br/>> Acesso em 27 de janeiro de 2005.

Violência

Para entender a violência que percorre as tessituras não apenas deste capítulo, mas dos outros, buscamos uma perspectiva ampla, a de Michel Maffesoli (1981). O autor entende a violência como estrutural à vida em sociedade e comum ao processo civilizatório.

Sempre houve, segundo Maffesoli, a preocupação no controle da violência, porém, nas sociedades modernas procura-se controlá-la de maneira absoluta. A organização política e os poderes instituídos pretendem centralizar a ordem, estabelecendo uma “pseudo-normalidade”, dominando a paixão e a agressividade.

Teixeira (1998), citando Balandier, elucida que nas sociedades primitivas a violência, embora sempre presente, era ritualmente abrandada. Nessas sociedades, a violência era ritualizada, permitindo que ela fosse exteriorizada, visto que não poderia ser eliminada.

Nas sociedades modernas, de maneira diversa à forma ritualística da sociedade tradicional, o controle da violência é instaurado por meio do monopólio, da interiorização das normas e da racionalização da violência. Impede-se que os antagonismos do corpo social sejam expressos e, ao mesmo tempo, pretende-se a homogeneização da sociedade.

Ao “racionalizar-se” a violência, os indivíduos são levados a acreditar na absoluta tranquilidade da vida social. Porém, simultaneamente, ocorre uma “potencialidade irracional”⁶⁹.

Na verdade, a violência que Maffesoli chama de institucional ou dos poderes instituídos relaciona-se à lógica da dominação e do poder, que pretende reprimir a expressão da potência⁷⁰.

Guimarães (1992) expõe que Maffesoli não pretende elaborar uma teoria sobre violência, devido a sua característica convulsiva, disforme e imprevisível. Pretende, sim, reconhecer os elementos que fazem parte da sua composição na sociedade. Desse modo, na luta entre o poder e a potência, geram-se as modalidades da violência, que são pelo autor distinguidas como: violência dos poderes instituídos, violência anômica e violência banal.

A violência totalitária é o resultado do domínio de uma estrutura sobre a vida social.

⁶⁹ TEIXEIRA, 1998, p.58.

⁷⁰ Para MAFFESOLI, a potência é uma pulsão que se expressa em todos os níveis da existência individual e social. A lógica do poder conduz ao uno, enquanto a lógica da potência conduz ao pluralismo, estruturando a vida social em sua instabilidade. (MAFFESOLI, 1981, p. 45-51).

As instituições, por exemplo, exercem domínio e controle sobre os indivíduos, por meio da burocracia. Estabelece-se aqui a lógica da homogeneização que planifica e inibe as expressões antagônicas dentro da sociedade.

A burocracia possui elementos que lhe auxiliam no alcance de seus objetivos de dominação e controle. Entre estes elementos estão: a supremacia do individualismo na tentativa de destruir a coesão social, domesticar a paixão, planificar as ações, o acaso, servindo ao produtivismo e à cultura do trabalho.

Junto à burocracia, gera-se uma classe controladora que passa a dominar todos os níveis da vida social (na vida cultural, no trabalho, na comunicação de massa, etc.). Procura-se uniformizar os indivíduos, sufocando o aleatório, o criativo. “Para além do indivíduo, existe uma unidade abstrata que neutraliza as diferenças, levando à submissão, à adaptação, e cada um se torna um espectador passivo de seu próprio destino”⁷¹.

Por meio do processo educativo, exerce-se a dominação e a planificação dos indivíduos, domesticando e reeducando os diferentes, adaptando-os às normas e aos padrões sociais, inibindo-se emoções e educando-se para o trabalho, como única alternativa de vivência. Essa uniformização aviva e abrilhanta a violência, visto que a coesão social é dizimada pela homogeneização, estimulando os sobressaltos violentos.

A violência totalitária atinge a Dança do Oriente, por meio de instituições que reprimem comportamentos femininos díspares, inibindo expressões espontâneas, criativas.

É a tensão entre poder e potência que faz surgir tentativas de rompimento da dominação e do controle. Aparentemente, a sociedade pode submeter-se ao poder, porém, há momentos em que surgem brechas e a potência explode, conduzindo ao confronto.

Se a tentativa da massificação fracassa é graças, em parte pelo menos, “ao irreprimível querer-viver social que corrói incansavelmente as diversas formas de imposição mortífera”⁷², impedindo que o totalitarismo seja absoluto.

A violência anômica, a violência fundadora do novo, exhibe a destruição e, concomitantemente, a fundação. Ela expressa a habilidade da sociedade de estruturar sua coletividade ao assumir e controlar sua própria violência. Torna-se construtiva na medida em que estimula uma nova ordem. É destrutiva porque responde à violência dos poderes

⁷¹ MAFFESOLI apud GUIMARÃES, 1998, p.104-113.

⁷² MAFFESOLI, 1981, p.212.

instituídos e ao seu domínio. Os atos de resistência, as revoltas e a ilegalidade demonstram o protesto contra a homogeneização e impedem o surgimento do totalitarismo.

Há mais vitalidade para Maffesoli, na violência fundadora, nos comportamentos destrutivos, que sejam expressão do querer-viver social, do que na planificação, na redução ao uno, no acordo e na ordem. O homem protege-se da dominação por meio do excesso. Atitudes levadas ao extremo, juntamente à monotonia da vida cotidiana, exprimem um desejo de uma ordem alternativa.

Acreditamos que a Dança do Oriente pareça ameaçadora ao olhar ocidental por tratar-se de uma violência que fratura as padronizações e o comportamento uno. Compreendemos que ela atua, muitas vezes, como violência anômica, ao corroer tais padrões e fundar, ao mesmo tempo, uma nova forma de expressão da coletividade, acima de tudo uma expressão paroxística, onde no excesso, na exposição da sexualidade, nas manifestações corporais, no constante ritual, o grupo encontra a socialidade⁷³.

No movimento de ordem e desordem, destruição e fundação, torna-se possível haver a estruturação social e com ela o seu equilíbrio, não em termos de puro consenso, mas de uma harmonia conflitual.

A violência banal é uma outra forma de resistência à dominação. Expressa aparente passividade, porém, opõe-se ao instituído, minando o poder, silenciosamente. As submissões, o conformismo e a alienação podem ser exemplos de resistência que expressam a duplicidade da recusa e da adesão (resistência e aceitação). Não se participa diretamente da luta contra os padrões estabelecidos. Procura-se evitá-los de maneira astuta, prudente e fugir ao controle social por meio de outras formas de resistência, tais como: a zombaria, as piadas, a ironia, a polidez, o silêncio.

A tribo da Dança do Oriente encontra na banalidade o prazer de estar junto, o “querer-viver” social. Nos encontros, nas festas, nas aulas, no “estar-junto à toa”, nas minúsculas situações do cotidiano, enfim, na dança, vemos surgir uma resistência astuciosa à planificação de comportamentos e “à injunção da identidade que nos obriga a ser isto ou

⁷³ A socialidade é uma forma analógica de compreensão da vida cotidiana; uma experiência social compartilhada pela multiplicidade das redes formadas por pequenos grupos no cotidiano, o “estar junto” superando a relação racional mecânica dos indivíduos entre eles. A socialidade permite que renasçamos para as novas formas de coletivo vivido que estão emergindo. “A função essencial da socialidade é permitir pensar aquilo que traz em si o futuro, no próprio seio daquilo que está acabando”.(MAFFESOLI, 1987a, p.110).

aquilo”⁷⁴.

Podemos perceber a violência banal dentro do próprio movimento da Dança do Oriente que, muitas vezes, torna-se uma instituição que planeja ser unificadora. Quando as imposições surgem, pequenas atitudes aparentemente banais (risos, olhares, palmas, sarcasmo, distanciamento, agregação, silêncio, submissão) buscam corroer lentamente essa homogeneização.

Referências:

ATON, Merit (Mayra Moreira Vasconcellos). **Dança do Ventre, Dança do Coração**. São Paulo: Ed. Radhu, 2000.

GUIMARÃES, Áurea Maria. A Escola e a Ambigüidade da Violência. **Revista Idéias**, São Paulo, n.12, p.51-66, 1992. ISSN 8571391386.

_____. (Org.) O cinema e a escola: Formas imagéticas da violência. In: GUIMARÃES. A.M. (Org.) Na mira da violência. A escola e seus agentes. **Cadernos Cedes**, São Paulo, n. 47, p.104-113, 1998. ISSN 0101262.

MAFFESOLI, Michel. **A Conquista do Presente**. Rio de Janeiro: Rocco, 1984.

_____. **A violência totalitária**. Rio de Janeiro: Zahar, 1981.

_____. **Dinâmica da Violência**. São Paulo: Ed. da Revista dos Tribunais, 1987a.

MEIRELES, Cecília. **Mar Absoluto e outros poemas: Retrato Natural**. Rio de Janeiro, Nova Fronteira, 1983.

SANCHEZ TEIXEIRA, Maria Cecília; PORTO, Maria do Rosário Silveira. Violência, insegurança e o imaginário do medo. In: GUIMARÃES, Áurea M. (Org.) Na mira da violência. A escola e seus agentes. **Cadernos Cedes**, São Paulo, n. 47, p.51-66, 1998. ISSN 0101262.

⁷⁴ MAFFESOLI, 1984, p.66.

8. UMA DISCÍPULA

Forma

A dançarina árabe, ao traçar um oito maia vertical baixo com seu quadril, tem uma “moldura” em mente, em que ela elabora e evidencia as múltiplas criações que poderão advir.

A professora de Dança do Oriente põe em relevo as especificidades dos movimentos da dança, reunindo elementos esparsos, privilegiando uma forma coletiva e destacando-a do fundo individual. Ou seja, de acordo com Maffesoli, a forma “acentua, caricaturiza, carrega no traço e, assim, faz sobressair o invisível, o subterrâneo, quase se poderia dizer o subliminal”⁷⁵.

Essa atitude enquadra as situações, não diretamente, mas transversalmente, por isso elas são apreendidas em sua incompletude e não conforme a lógica de um “dever-ser”. A forma não é doadora de sentido, mas se contenta em mostrar o que uma sociedade produz a seu próprio respeito, considerando para cada elemento da vida social a multiplicidade de seus aspectos⁷⁶.

Albatroz

Utilizamos a metáfora do albatroz recordando-nos da estrofe do soneto “O albatroz” de Baudelaire, citado por Benjamin (1985):

Assim que são postos sobre as pranchas,
Esses reis do azul ficam tortos e acanhados,
Deixando – que lástima! – as grandes asas brancas
Se arrastarem como remos a seus lados.

Este alado viajante, tão fraco e desajeitado!⁷⁷

⁷⁵ MAFFESOLI, 1998, p.89.

⁷⁶ GUIMARÃES, 1990, p. 17-21.

⁷⁷ BAUDELAIRE apud BENJAMIN, 1985, p.102.

Referências:

DRUMMOND DE ANDRADE, Carlos. **Amar se aprende amando**: poesia de convívio e de humor. 8. ed. Rio de Janeiro: Record, 1987.

SALOMÉ. Direção de: Carlos Saura. Intérpretes: Aída Gómez, Pere Arquillué, Paco Mora, Carmem Villena e Javier Toca, MK2 Diffuison, Zebra Produções. Espanha, 2002, VHS/NTSC, color.

BENJAMIN, Walter. **Walter Benjamin**. Coleção Grandes Cientistas Sociais. nº 50, São Paulo: Ática, 1985.

9. O MUNDO DAS COISAS E O MUNDO DA ALMA

Alento

A construção desse capítulo parte da fala da atriz e bailarina Aída Gómez:

No mundo há muitos amores, porém, poucas paixões. Para mim, a dança é uma paixão que me subjuga num mundo à parte, me fazendo sonhar o dia todo, escutando a música.

Eu não gosto muito da realidade. Por isso, quanto mais horas eu ensaio, mais feliz eu sou⁷⁸.

Petrificação no mundo moderno

Buscamos inspirações na obra de René Magritte, “Magia Negra”⁷⁹, para demonstrar que frente ao sentimento de desamparo e estranhamento do mundo, nossa personagem-narradora tenta inserir-se na realidade moderna e acaba sentindo-se sugada por ela. Seu corpo e sua alma passam por um processo de petrificação, unindo-se à grande massa existente.

⁷⁸ SALOMÉ, 2002.

⁷⁹ Página 11 desta dissertação.

É com as análises de Marx – na noção de trabalho abstrato e de trabalho morto, no sentido da perda da experiência e da repetição abstrata e sem história de um gesto que petrifica o corpo – e na idéia que o trabalho morto domina o trabalho vivo (as coisas plasmadas e coaguladas dominam a atividade), o passado (naturalizado) dominando o presente – que Benjamin prossegue suas reflexões ⁸⁰.

No decorrer dessa petrificação seu olhar se afeta, torna-se frio, alienado, perde sua capacidade. Pela “experiência do choque e dos riscos de vida” os olhos transformam-se em “dispositivos de segurança”⁸¹.

O corpo e o espaço no mundo moderno

Ao circular pelo espaço urbano percebemos nossa carência de sentidos, sensações e emoções. A arquitetura moderna desalinha-se do corpo humano. A cidade tornou-se apenas um local de passagem, um corredor, cujo único interesse do viandante é atravessá-lo, o mais rápido possível, dedicando-lhe pouca ou nenhuma atenção⁸².

Navegar pela geografia da sociedade moderna requer pouco esforço físico e, por isso, quase nenhuma veiculação com o que está ao redor. De fato, à medida que as vias são cada vez mais expressas e bem sinalizadas, o motorista precisa cada vez menos dar-se conta das pessoas e das construções para prosseguir no seu movimento. Os deslocamentos são mais rápidos num meio ambiente cujas referências tornaram-se secundárias. Assim, a nova geografia leva mais água para os moinhos dos meios de comunicação. O viajante, tanto quanto o telespectador, vive uma experiência narcótica; o corpo se move passivamente, anestesiado no espaço, para destinos fragmentados e descontínuos⁸³.

A distribuição urbana é evidenciada pelo medo do contato. Assim, as pessoas buscam, cada vez mais, afastarem-se da multidão e se isolarem em pequenas comunidades fechadas⁸⁴.

⁸⁰ MATOS, 1989, p. 72.

⁸¹ Ibidem, p. 73.

⁸² SENNET, 1997, p.15-18.

⁸³ Ibidem, p.18.

⁸⁴ Ibidem, p.19

O Olhar

Ainda podemos buscar essa sensibilidade. Por meio do olhar, conseguimos nos orientar na cidade, não apenas de maneira planejada, objetiva, armada, mas igualmente percebendo seus signos em uma decifração atenta e sensível. “Saber orientar-se numa cidade não significa muito. No entanto, perder-se numa cidade, como alguém se perde numa floresta, requer instrução”⁸⁵. Essa decifração é construída ao ouvir-se o “estalar do graveto seco ao ser pisado” ou ao adentrar nas “vielas do centro da cidade”⁸⁶.

Sentindo esses indícios, o caminhante começaria a perceber os signos particulares nascidos de uma interação com a cidade e seus olhos teriam que se adaptar a este espetáculo⁸⁷.

A capacidade do olhar não se restringe apenas ao “olhar armado”, transformado em “dispositivos de segurança” ou ao “olhar decifrador”. Há variações no olhar.

Podemos lembrar do olhar do Anjo da História benjaminiano. A imagem do anjo surge também de um olhar: da admiração atenta e sensível de Walter Benjamin ao quadro “Angelus Novus”, de Paul Klee⁸⁸.

Os olhos do Anjo da História estão estatelados, perplexos, sua boca entreaberta e suas asas prontas para alçar vôo. Ele olha para o passado e se sensibiliza com a catástrofe e com escombros, que se empilham diante de seus pés. Seu desejo é retornar, “acordar os mortos” e “reconstruir o destruído”⁸⁹. Porém, uma forte tempestade o impele para ao futuro incessantemente. Deste modo, o Anjo da História benjaminiano desnuda a impossibilidade de retornar e sua falha: não olhar para o presente.

Nossa personagem-narradora possui um olhar atravessador: ela olha para o passado, para o presente, para o futuro, e faz desse tempo seu movimento.

Podemos destacar igualmente o olhar poético que “se prolonga e aguça na teoria atômica, que vai infinitamente além do olhar orgânico”⁹⁰. O olhar que nos traz maravilhas inimagináveis ao visível, tornando possível ver o invisível nele.

⁸⁵ BENJAMIN, 1987, p.73.

⁸⁶ Ibidem.

⁸⁷ Idem, 1989, p. 141.

⁸⁸ Idem, 1985, p. 157.

⁸⁹ Ibidem, p. 158.

⁹⁰ BOSI, 1988, p.69.

Muitos pintores dizem que ver é uma “experiência mágica” e que, ao olhar para as coisas, são igualmente vistos por elas. Encontramos a magia do olhar em nossos próprios olhos e não apenas no mundo externo⁹¹. “Porque cremos que a visão se faz em nós pelo fora e, simultaneamente, se faz de nós para fora, olhar é, ao mesmo tempo, sair de si e trazer o mundo para dentro de si”⁹². A visão desse mundo, porém, depende dos olhos de quem vê, ou seja, da sensibilidade de cada um.

O olhar tem sentidos: “ele conhece sentindo” e “sente conhecendo”. Suas expressões podem ser tão profundas, que valerão por um ato. Demonstram os movimentos da alma⁹³. Podemos “matar” com o olhar. Podemos conquistar com o olhar. O olhar pode tornar-se frio, quente, duro, doce, sensual, tímido, cruel, triste, agudo, parado, terno, amargo. E de expressão em expressão, o olhar adquire o movimento de nossa alma⁹⁴.

O olhar de Salomé também toma corporeidade, adquire a expressão de sua alma e marca presença na trama. É um olhar poderoso, capaz de devorar, ferir, matar. Seu olhar é considerado imoral, perigoso, porque demonstra a paixão da carne, o desejo e a sedução.

Eis porque, força realizadora e irrealizadora, o olhar sempre foi considerado perigoso: as filhas e a mulher de Ló, transformadas em estátuas de sal; Orfeu perdendo Eurídice; Narciso perdendo-se de si mesmo; Édipo cegando-se da Medusa forçando-a a olhar-se. Os índios, recusando espelhos, pois sabem que a imagem refletida é sua própria alma e que a perderão se nela e nele depositarem o olhar⁹⁵.

Salomé possui um olhar como o da Medusa: petrificante. Contudo, ele é um olhar fundador, pois se posiciona, escolhe, olha de frente, não se fragiliza e nos faz repensar como as mulheres têm sido olhadas.

O próprio mito da Medusa evidencia que um olhar “petrificante” pode tornar-se fundador. Perseu, para decepar a cabeça da Medusa sem ser petrificado, guia-se pela imagem do monstro refletida no escudo de bronze. Do sangue que escorre da cabeça do monstro, nasce Pégaso, seu cavalo alado. O olhar da Medusa será um companheiro de

⁹¹ CHAUÍ, 1988, p.34.

⁹² Ibidem, p.33.

⁹³ BOSI, 1988, p.78.

⁹⁴ Ibidem, p.78-79.

⁹⁵ CHAUÍ, op.cit, p. 33.

Perseu, uma arma poderosa contra seus inimigos. Ele leva a cabeça da Medusa consigo, escondida em um saco. Quando ameaçado, puxa-a pelas serpentes e transforma as criaturas que o ameaçam em estátuas de pedra⁹⁶.

Calvino (1990) contempla Perseu e descobre uma proposta em sua visão indireta, em seu olhar para a imagem capturada no espelho. É possível olharmos para as coisas de um outro ponto de vista, “considerar o mundo sob uma outra ótica, outra lógica, outros meios de conhecimento e controle”, existem outros caminhos, novos ou antigos, para serem explorados, que nos trarão formas de se ver o mundo⁹⁷.

Referências:

BENJAMIN, Walter. **Obras Escolhidas II**. Rua de mão única. São Paulo: Brasiliense, 1987.

_____. **Obras Escolhidas III**. Charles Baudelaire, um lírico no auge do capitalismo. São Paulo: Brasiliense, 1989.

_____. **Walter Benjamin**. Coleção Grandes Cientistas Sociais. nº 50, São Paulo: Ática, 1985.

BOSI, Alfredo. Fenomenologia do olhar. In: NOVAES, Adauto (Org.). **O Olhar**. São Paulo: Companhia das letras, 1988, p. 65-88.

CALVINO, Ítalo. **Seis propostas para o próximo milênio**: lições americanas. Trad. Ivo Barroso. São Paulo: Companhia das letras, 1990.

CHAUÍ, Marilena. Janela da alma, espelho do mundo. In: NOVAES, Adauto (Org.). op.cit., p. 31-64.

MATOS, Olgária. **Os Arcanos do Inteiramente Outro**: a Escola de Frankfurt, a melancolia e a revolução. São Paulo: Brasiliense, 1989.

SENNET, Richard. **Carne e pedra**: o corpo e a cidade na civilização ocidental. Trad. Marcos Aarão Reis. Rio de Janeiro: Record, 1997.

⁹⁶ CALVINO, 1990, p.16-17.

⁹⁷ Ibidem, p.19.

10. DESVENDANDO VESTÍGIOS

História da Dança do Oriente e reinvenção

Meu intuito neste capítulo não era argumentar sobre a complexa e indecifrada origem da história da Dança do Oriente e a veracidade ou falsidade dos depoimentos apresentados. Não pretendia, igualmente, apresentar a imagem do passado estático ou preencher lacunas com uma leitura homogênea. Pretendia salientar algumas narrativas dos sujeitos envolvidos neste fenômeno e compreender as imagens da dança que configuram o imaginário atual de um grupo brasileiro.

Não há consenso com relação às origens, significados e movimentos da Dança do Oriente. Sua própria nomenclatura é alvo de dissonâncias: Dança do Oriente, Dança do Leste, Dança Árabe, Cifte telli ou Ritmo turco (Grécia), Rakkase (Turquia), Raks el Chark (Egito), Belly Dance (Estados Unidos), Dans du ventre (França)⁹⁸ e a tradução literal para o português: Dança do Ventre. Optamos nesta pesquisa por nomeá-la de Dança do Oriente, uma nomenclatura que abrange as manifestações culturais desenvolvidas no Brasil, bem como suas raízes e sua difusão mundial.

Existem diversas leituras para a história da Dança do Oriente. A reconstrução de sua história incorpora elementos míticos aos fragmentos historiográficos, antropológicos da evolução dos povos do Oriente e de seu nomadismo. Esse histórico tenta ser norteado em meio a uma abrangente diversidade de adaptações e movimentos culturais, que aqui poderiam ser chamadas de “reinvenções”, inseridas em uma “tradição inventada”.

Hobsbawm (1984) utiliza o termo “tradição inventada” num sentido amplo, incluindo tanto as “tradições” construídas e institucionalizadas ao longo de um extenso período, quanto as que surgiram num período limitado, de difícil localização, e que se estabeleceram com rapidez. As “tradições inventadas” referem-se ao conjunto de práticas de natureza ritual ou simbólica, que têm por intuito revelar valores, normas de comportamento, atitudes por meio da repetição, proporcionando uma continuidade artificial com o passado histórico. Artificial, por se tratarem de “reações a situações novas que ou assumem a forma de referência a situações anteriores, ou estabelecem seu próprio passado,

⁹⁸ HARDING, Karol Henderson. **The world's oldest dance**. Dance Archives [online], 1993. Disponível em: <<http://www.dancers-archive.com/med-dance/belly-dance-history.txt>> Acesso em 15 de abril de 2005.

através da repetição quase obrigatória”⁹⁹.

Essas “tradições inventadas” buscam nas constantes mudanças do mundo moderno estruturar, em alguns aspectos da vida social, algo que esteja mais próximo ao imutável, ao invariável. Nessa estruturação utilizam um repertório de elementos antigos na elaboração de novas tradições inventadas. Revestem-se de um caráter de antiguidade, utilizando a “história como legitimadora e como cimento da coesão grupal”¹⁰⁰.

Algumas vezes, as novas tradições são enxertadas nas velhas tradições, outras vezes são inventadas, usufruindo dos dados rituais, simbólicos e morais oficiais. Em outros momentos, são obrigadas a inventar novos acessórios e novas linguagens e ampliar seu vocabulário simbólico¹⁰¹.

Apesar destas invenções, as novas tradições preencheram apenas uma minúscula parte do espaço das velhas tradições e antigos costumes. Para Hobsbawm, isso era esperado nas sociedades em que o passado não tem relevância como modelo para a maioria das formas de comportamento¹⁰².

Mito

A maioria das bibliografias referentes à história da Dança do Oriente origina-se do empenho de dançarinos e coreógrafos, como Mohammed (2000), citado na narrativa, que tentaram (re)constituir a história dessa modalidade de dança observando esculturas, pinturas, hieróglifos, estatuetas de argila, papiros, baixo-relevos e demais vestígios da Antiguidade. Essa (re)constituição ou (re)invenção de sua origem traz elementos míticos que expressam a valorização da mulher, exaltando-a como deusa, detentora do poder da criação em seu ventre. Eliade (1979) nos relata diversas experiências religiosas, em que a mulher possuía uma íntima e mística relação com a Terra. A geração de um filho assemelhava-se à fertilidade telúrica. A fecundidade feminina representava um modelo cósmico: a Terra Mater, Mãe Universal. Nestes contextos, a dança nascia em meio ao ritual¹⁰³.

⁹⁹ HOBBSAWM, 1984, p.9-10.

¹⁰⁰ Ibidem, p.21.

¹⁰¹ Ibidem, p. 10-15.

¹⁰² Ibidem, p.20.

¹⁰³ ELIADE, 1979, p.15-16.

A hipótese que a dançarina Shahrazad (1998) nos apresenta sobre a origem do nome “Raks el Chark” é uma crença mitológica que faz parte do imaginário coletivo das dançarinas brasileiras.

Segundo Eliade, o mito conta uma aparição de uma situação cósmica ou uma história sagrada, ou seja, um acontecimento primordial, que teve seu lugar no início do Tempo. Assim, constitui-se na narração de uma “criação”. A função do mito mais importante seria fixar os modelos exemplares dos ritos e das atividades humanas diárias¹⁰⁴.

A história sagrada ou o acontecimento primordial, relacionada ao mito, trata de uma história verdadeira, pois sempre refere-se à realidade do mundo. Nas sociedades primitivas os homens acreditavam ser resultado de uma cadeia de acontecimentos míticos. Reviver os mitos nas sociedades primitivas permitia que os personagens míticos estivessem presentes e reatualizassem o tempo primordial¹⁰⁵.

A história dos vencedores: como encontraremos as brechas?

A historiografia descreve o espetáculo da história universal, oficial, não questionando e não discernindo as tentativas de histórias que fracassaram, que se encontram por baixo da “história dos vencedores”. Para Benjamin, o autor historicista considera o maior número de testemunhas e documentos, identificando-se com o vencedor e compondo a história universal¹⁰⁶.

Quem até esta data sempre obteve a vitória participa da grande marcha triunfal que o dominador de hoje celebra por cima daqueles que hoje estão atirados no chão¹⁰⁷.

Essa história universal é composta de uma “massa de fatos”, que preenche o “tempo vazio e homogêneo”¹⁰⁸. Ao materialista histórico caberá escrever uma anti-história, uma

¹⁰⁴ ELIADE, 1979, p.83.

¹⁰⁵ Idem, 1989, p.23-24.

¹⁰⁶ BENJAMIN apud GAGNEBIN, 1993, p.56-57.

¹⁰⁷ BENJAMIN, 1985, p.157.

¹⁰⁸ Ibidem, 156.

história a “contrapelo” ou a história da barbárie, que sofreu a imposição da “cultura triunfante”¹⁰⁹, encontrando um tempo messiânico, oposto ao tempo contínuo.

Messiânico é, por definição, aquilo que ainda é, suspenso na espera. É inação: messiânico e sujeito não se referem a uma meta (Ziel), mas a um fim (Ende). Trata-se de um devir sem meta final, é mais uma constante incompletude, uma colher o átimo que estava contido no impossível¹¹⁰.

Benjamin (1987) recupera o tom narrativo, e com ele a experiência coletiva e a rememoração, na tentativa de alcançar o tempo messiânico, encadeando tempos que estavam esfacelados.

A experiência coletiva é a fonte à qual recorrem todos os narradores. O narrador conta sua própria experiência e a relatada por outros, incorporando essas histórias às experiências de seus ouvintes¹¹¹. Constitui-se uma memória pessoal e coletiva, que não remete apenas a si mesmo, mas a todos. A apresentação dessa memória é uma rememoração numa temporalidade não linear¹¹².

Rememorar para Benjamin significa trazer o passado vivido como opção de questionamento das relações e sensibilidades sociais existentes também no presente, uma busca atenciosa relativa aos rumos a serem construídos no futuro¹¹³.

Guimarães (2000) explicita que, para Benjamin, criar uma outra memória que não seja a dos poderosos é rememorar o passado. Essa memória é uma memória imaginativa, brotando da descontinuidade da vida, que reabre nosso passado e nos faz encontrar os vestígios sufocados pelo tempo.

Em vez de continuarmos repetindo o que fomos no passado, podemos recuperar o sentido inédito das histórias que não puderam ser contadas e dessa forma romper a continuidade linear de uma história oficial que se impõe a todos

¹⁰⁹ GAGNEBIN, 2002, p.57.

¹¹⁰ MATOS, 1989, p.68.

¹¹¹ BENJAMIN, 1987, p.198 – 201.

¹¹² GALZERANI, 2002, p. 59.

¹¹³ Ibidem, p. 63.

nós. Que o reprimido possa se dar a ver, lentamente e não se perca na indiferença do nosso olhar ¹¹⁴.

As memórias nascem de um terreno artesanal, o terreno das experiências vividas, diferindo-se, deste modo, da marca historiográfica construída no tempo de saber acadêmico, produzido com o estatuto de academia.

Dança do Pandeiro

Duas dançarinas brasileiras, Najua e Shams, pesquisaram as pinturas, fotografias de personagens orientais, segurando o instrumento árabe Daff (pandeiro). Observando essas imagens elas notaram as posições da Dança do Pandeiro. Criaram novos desenhos corporais e aperfeiçoaram a dança com toques de percussão (informação verbal)¹¹⁵.

Raks el Chark

Palavra árabe que significa “Dança do Oriente” ou “Dança do Leste”. No Brasil, como em outros países ocidentais, ficou conhecida como “Dança do Ventre”, nome originalmente francês, “Dans du Ventre”, referindo-se aos movimentos ondulatórios abdominais produzidos pelas bailarinas orientais durante sua apresentação¹¹⁶.

Referências:

ATON, Merit (Mayra Moreira Vasconcellos). **Dança do Ventre, Dança do Coração**. São Paulo: Ed. Radhu, 2000.

BENCARDINI, Patrícia. **Dança do Ventre, Ciência e Arte**. Rio de Janeiro: Textonovo, 2002.

BENJAMIN, Walter. **Obras Escolhidas I**. Magia e técnica, Arte e Política: ensaios sobre Literatura e história da cultura. São Paulo: Brasiliense, 1987.

_____. **Walter Benjamin**. Coleção Grandes Cientistas Sociais. nº 50, São Paulo: Ática, 1985.

¹¹⁴ GUIMARÃES, 2000.

¹¹⁵ Depoimento de Najua, no Workshop ministrado por ela em 12 de julho de 2003 em São João da Boa Vista. A dançarina havia acabado de retornar de uma turnê no Egito.

¹¹⁶ SHARKEY, 1998, p.7.

BUONAVENTURA, Wendy. **Serpent of the Nile**. NewYork: InterlinkBooks. 1998.

CENCI, Claudia. **A dança da libertação**. São Paulo: Editora Callis, 2002.

ELIADE, Mircea. **Aspectos do mito**. Lisboa: Edições 70, 1989.

_____. **O sagrado e o profano**: a essência das religiões. São Paulo: Martins Fontes, 1979.

GAGNEBIN, Jeanne Marie. **Walter Benjamin**: os cacos da história. 2. ed. São Paulo: Brasiliense, 1993.

GALZERANI, Maria Carolina Bovério. Imagens Entrecruzadas de Infância e de Produção de Conhecimento Histórico em Walter Benjamin. In: Faria, Ana Lúcia Goulart et al.(Orgs.) **Por uma Cultura da Infância: Metodologias de Pesquisa com Crianças**. Campinas, São Paulo: Autores Associados, 2002, p. 49 – 68.

GUIMARÃES, Áurea M. Imagens e Memória na (re) construção do conhecimento. 23^a Reunião Anual da ANPED, **Anais do Congresso**, CDROM, Vol.1, Caxambu, Brasil, set/2000, p. 1-12.

HARDING, Karol Henderson. **The world's oldest dance**. Dance Archives [online], 1993. Disponível em: <<http://www.dancers-archive.com/med-dance/belly-dance-history.txt>> Acesso em 15 de abril de 2005.

HOBBSAWM, Eric. A invenção das tradições. In: HOBBSAWM, Eric. e RANGER, Terence. **A invenção de tradições**. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1984.

LA REGINA, Gláucia. **Dança do Ventre**: uma arte milenar. São Paulo: Moderna, 1998.

MATOS, Olgária. **Os Arcanos do Inteiramente Outro**: a Escola de Frankfurt, a melancolia e a revolução. São Paulo: Brasiliense, 1989.

MOURA, Kátia Cristina Figueiredo de. **Essas bailarinas fantásticas e seus corpos maravilhosos**: existe um corpo ideal para a dança? Dissertação de Mestrado. Universidade de Campinas, São Paulo: [s/n], 2001.

PENNA, Lucy Coelho. **Dance e recrie o mundo**: a força criativa do ventre. 3. ed. São Paulo: Summus, 1993.

PORTINARI, Maribel. **História da dança**. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1989.

RONDINELLI, Paula. **Entre a deusa e a bailarina**: a polifonia cultural da dança do ventre. Dissertação de Mestrado. Universidade Estadual Paulista, Instituto de Biociências. Rio Claro, São Paulo: [s/n], 2002.

SHARKEY, Shahrazad Shahid. **Resgatando a Feminilidade**: expressão e Consciência Corporal pela Dança do Ventre. São Paulo: Scortecci, 1998.

11. VIAGEM ÀS EXPOSIÇÕES MUNDIAIS

Imagem

Para Edward Said (1990) o Oriente seria a imagem, a fantasia criada pelo Ocidente. O “Oriente era quase uma invenção européia, e fora, desde a Antiguidade, um lugar de romance, de seres exóticos, de memórias e paisagens obsessivas, de experiências notáveis”¹¹⁷. A relação existente entre Ocidente e Oriente fez com que o Ocidente fosse orientalizado¹¹⁸.

Exposição Mundial de Paris, 1889.

Benjamin (1989) coloca que as exposições universais criaram um universo das mercadorias, onde elas eram entronizadas e possuíam uma aura que as envolvia. A moda determinava esse ritual de veneração ao fetiche mercadoria¹¹⁹.

As exposições universais transfiguram o valor de troca das mercadorias. Criam uma moldura em que o valor de uso da mercadoria passa para segundo plano. Inauguram uma fantasmagoria a que o homem se entregava para se distrair. A indústria de diversões facilita isso, elevando-o ao nível da mercadoria. O sujeito se entrega às suas manipulações, desfrutando a sua própria alienação e a dos outros ¹²⁰.

Susan Buck-Morss (2002) descreve que a Exposição de Paris de 1889 e a seguinte, do ano de 1900, deixaram rastros permanentes na paisagem da cidade e na memória de seu povo. Sua natureza fantasmagórica era uma mistura de maquinaria tecnológica com galeria de arte, onde, por exemplo, canhões militares e moda estavam misturados numa incrível

¹¹⁷ SAID, 1990, p.13.

¹¹⁸ Ibidem, p.17.

¹¹⁹ BENJAMIN, 1989, p.35-36.

¹²⁰ Ibidem, p.36.

experiência visual. Nesta feira, como em outras, os indivíduos eram educados para a obtenção do prazer pelo espetáculo: era possível olhar, mas não se podia tocar¹²¹.

O mais significativo nas feiras internacionais era sua função fantasmagórica, um “festival popular” do capitalismo, onde o grande negócio era o entretenimento das massas. Ademais havia a fantasmagoria da política, que utilizava as feiras mundiais para demonstrar o poder “mítico” da indústria e da tecnologia, capazes de construir um mundo futuro, em que o progresso social para as massas, sem revolução, traria uma vida de paz e harmonia¹²². Com estes objetivos, é possível imaginar como as sociedades não industriais eram reputadas nas feiras mundiais.

Segundo Milton José de Almeida (2004), buscou-se na Exposição Universal de Paris estabelecer dentro de um local prodigioso, fantástico, numa “Cidade Ideal e Universal”, um programa visual¹²³ que conferisse à sociedade européia a característica de patamar da cadeia evolutiva. Esse programa visual tinha por objetivo um projeto político. Um “projeto político realizado em estética visual”¹²⁴.

Podemos perceber que essa construção de cenários, que é ao mesmo tempo uma construção mental, não é simplesmente um instrumento de entretenimento, mas uma operação que tem por fundamento o controle sobre o que vai ser visto, e, portanto, sobre o seu significado.¹²⁵

O programa visual consistia em dispor as imagens agentes de maneira que o olhar dos visitantes fosse atraído por elas e se construísse uma “sintaxe visual em que os objetos passam a ser relativos uns aos outros, e no percurso visual de um para o outro cria-se o sentido, ou os sentidos”¹²⁶. Compunha-se uma narrativa, movimentada pela participação do olhar que produzia os significados. A pessoa participava de uma rede de “aprendizagem simbólica”, em que eram apresentadas “as Virtudes Européias e os Vícios Coloniais”, demonstrando as imagens do universal, do científico, da evolução e a necessidade de

¹²¹ BUCK-MORSS, 2002, p.116.

¹²² Ibidem, p.118-119.

¹²³ Milton José de Almeida define como Programa Visual “o conjunto de imagens, sons e palavras transmitidas pela televisão diariamente através das diferentes emissoras, tanto aquelas que operam em canais abertos como que utilizam canais fechados e que compõe um discurso ideológico, visual e sonoro”. (ALMEIDA, 1999, p.13).

¹²⁴ Idem, 2004, p.31.

¹²⁵ Ibidem, p.63.

¹²⁶ Ibidem, p.62.

colonizar e educar os povos selvagens “para que eles [atingissem] um nível aceitável de civilização”.¹²⁷ A imagem da Ásia como a estátua de uma odalisca sensualmente deitada, e em contraposição à imagem da Europa, apoiada em livros e na prensa (de imprimir), é muito representativa nesse aspecto.

De acordo com o autor, essas exposições sempre trazem a retrospectiva da evolução do homem, o que confere ao país responsável pela exposição o caráter de avançado. Com esse intuito, no pavilhão de “História do Habitat Humano” encontrava-se uma exposição cronologicamente organizada, numa visão progressista, trazendo em duas partes a linha do tempo, do homem pré-histórico ao homem renascentista, e numa terceira parte, as raças: amarela, negra e vermelha.

Almeida coloca que nesse ponto é possível perceber como a educação racista européia conseguia difundir sua doutrina, não apenas aos seus, mas atingia igualmente a alma do colonizado. Havia discordâncias, porém, estas eram amenizadas pelo espaço fantástico e pelo programa litúrgico religioso da superioridade ocidental.

Percorremos a Rua do Cairo, réplica de uma vila construída para acomodar os orientais.

O governo francês construiu meia dúzia de vilas "originais" para que alguns povos se sentissem em casa e fez acampamentos indígenas para outros, pois "não se podia imaginar essas pessoas nos hotéis".

A maior parte dos que vinham se expor, sentia-se privilegiada e honrada com o convite e a recepção... Nesse ponto, podemos perceber que essa grande exposição não dava conta somente da educação racista (...adiantei um pouco)... da alma européia mas também da alma racista do colonizado... Ah, e além disso, todos ficaram sob estrita vigilância médica ¹²⁸.

Essas vilas eram um espaço em que, como “zôos humanos”, os povos “exóticos” eram expostos ao Ocidente. O mesmo olhar fascinado que os observava era o olhar que discriminava e os classificava como selvagens. Esse olhar buscava conhecer principalmente a arte exótica da dança árabe. “Relatos de viagens a camelo, pinturas de haréns, fotografias de bazares enfileirados em ruas estreitas, cartões-postais de mulheres com rostos cobertos

¹²⁷ ALMEIDA, 1999, p.33-34.

¹²⁸ Ibidem, p.35.

por véu e seios à mostra atiçaram um apetite ainda maior por dançarinas árabes de verdade”¹²⁹.

Deste modo, os primeiros contatos das dançarinas orientais com os ocidentais aconteceram quando elas foram trazidas para Europa e Estados Unidos nas Exposições Mundiais. Expostas e “admiradas” nos cenários construídos, semelhantes ao seu habitat natural.

Century of Progress, de Chicago, em 1893.

De maneira semelhante à Exposição de Paris, a Exposição de Chicago criara zôos humanos em que os povos expositores eram observados curiosamente. A estrutura arquitetônica “Rua do Cairo” de Chicago foi projetada por Max Herz, arquiteto oficial do governo de Khedive do Egito. Ela pretendia demonstrar os modos de vida do século XVII em países árabes adiantados.¹³⁰

“Little Egypt”, apelido dado à armênia Fahreda Mahzar, já havia se apresentado em Paris, onde tornou-se a mais popular das dançarinas que executavam o mesmo número naquela época. A indústria cinematográfica interessou-se pela pequena dançarina e convidou-a a estreiar no cinema americano. A dança apresentada por Little Egypt “inspirou a febre do hoochie-coochie (com muitas imitadoras da Little Egypt do Brooklyn), acrescentando o orientalismo das 'dançarinas exóticas' ao teatro de revista americano e também em diversos shows de striptease”.¹³¹ Diversos protestos seguiram seus números, principalmente das “Chicago’s Board of Lady Managers”, que acreditavam ser a Dança do Oriente uma apresentação indecente.

Thomas Edison filmou a presença das orientais na Exposição Mundial de Chicago. Seu filme “Fatima’s Coochee-Coochee Dance” com Fátima, uma dançarina árabe, como protagonista, também foi considerado indecoroso para a época e muitas vezes censurado.

Nas Exposições Mundiais, as dançarinas orientais ocupavam seu espaço como um gênero de aberrações, e em casas de espetáculos européias ou americanas elas não eram convidadas a desenvolver trabalhos coreográficos ou performáticos¹³².

¹²⁹ SHOHAT, 2002, p. 100.

¹³⁰ HANANIA, 2002, p.8-10

¹³¹ SHOHAT, op.cit., p.101.

¹³² Ibidem , p. 102.



A descrição da dançarina “Little Egypt” teve como inspiração esta foto, tirada durante a Exposição Mundial de Chicago, em 1893¹³³.



Observando a foto acima, uma digitalização do filme “Fatima’s Coochee-Coochee Dance”, compusemos sua descrição e tentamos reconstruir imaginariamente o momento desta filmagem¹³⁴.

¹³³ COLUMBIAN Exposition. Disponível em: < <http://users.vnet.net/schulman/Columbian/columbian.html> > Acesso em 15 de abril de 2004.

¹³⁴ Fatima’s Dance, 1896. Filme mudo. Museum of Modern Art, New York. (BUONAVENTURA, 1998, p.104).

Referências:

- ALMEIDA, Milton José de. A Educação Visual da Memória: Imagens Agentes do Cinema e da Televisão. **Pro-posições** – Revista quadrimestral de Educação – Unicamp, Campinas, São Paulo, v.10, nº 2 (29), p. 12- 25– Julho de 1999. ISSN 01037307.
- _____. Investigação Visual a Respeito do Outro. In: GALLO, Silvio e SOUZA, Regina M.(Orgs.). **Educação do Preconceito: ensaios sobre poder e resistência**. Campinas, São Paulo: Editora Alínea, 2004, p.29-67.
- BUONAVENTURA, Wendy. **Serpent of the Nile**. NewYork: InterlinkBooks, 1998.
- BENJAMIN, Walter. **Obras Escolhidas III**. Charles Baudelaire, um lírico no auge do capitalismo. São Paulo: Brasiliense, 1989.
- BUCK-MORSS, Susan. **Dialética do olhar: Walter Benjamin e o projeto das passagens**. Belo Horizonte, Minas Gerais: UFMG, 2002.
- HANANIA, Ray. **The Door of God: The Story of Arabs in America**. USG: Publishing, 2002.
- SHOHAT, Ella. A vinda para a América: reflexões sobre perda de cabelos e de memória. **Revista de Estudos Feministas**, Florianópolis, vol.10, no.1, p.99-117, Janeiro/2002. ISSN 0104-026X.

12. DESAFIO

Nomes e seus significados

No universo da Dança do Oriente a escolha do nome da dançarina tem um significado intenso. Esta escolha pode ocorrer em um ritual de batismo, em que a mestra nomeia a dançarina de acordo com suas características ou por uma escolha pessoal. Mas, o nome sempre estará vinculado aos seus significados.

Esses nomes e seus significados antigamente eram traduzidos por imigrantes árabes residentes no país. Atualmente, ainda não existem livros com essas traduções; podemos encontrá-las em endereços eletrônicos¹³⁵.

¹³⁵ Sol do Sahara. Disponível em: < <http://www.soldosahara.com.br>>. Acesso em 17 de novembro de 2004.

Azah – semeadora do conhecimento, forte, brilhante (origem hebraica).

Badia – admirável, única e sem precedentes (origem desconhecida).

Referências:

DRUMMOND DE ANDRADE, Carlos. **Viola de Bolso**: novamente encordoad. Rio de Janeiro: José Olympio, 1955.

13. SALOMÉ

A edificação da “vampira” Salomé

As dançarinas, na cultura ocidental, sempre despertaram desconfianças. Para Hutcheon¹³⁶ esse fato deve-se, em parte, pela rememoração das lendárias fêmeas bacantes ou dionisíacas, que nos rituais e danças de inverno despedaçavam e alimentavam-se da carne crua do animal sacrificado. As danças estrangeiras e a dança moderna, consideradas no Ocidente dionisíacas, eram a representação da loucura, do excesso e da transgressão. A dança, tal qual o corpóreo, passa a ser relacionada ao irracional, que numa quase “possessão” domina o dançarino, sem a permissão da mente racional. A dança era costumeiramente proibida pelas autoridades religiosas ou profanas, que temiam seus poderes e a desordem.

Na passagem do século XIX para o século XX, em óperas como *Moses und Aron*, de Schoenberg, *Samson et Dalila*, de Saint-Saëns e Lemaire, *Death in Venice* de Britten e *Salomé* de Strauss, as danças operísticas, além de expressarem as emoções que não podiam ser expressas em palavras, apresentavam seqüências com contorções corporais, na época encaradas como despudoradas e músicas orientalistas, que reforçavam a conexão entre Dionísio e a dança. A erotização do corpo, nestas performances, denotava as relações entre sexualidade e poder.¹³⁷

¹³⁶ HUTCHEON, 2003, p.23-24.

¹³⁷ Ibidem, p. 25-26.

Especificamente, o mito de Salomé e seu corpo foram a obsessão do final do século XIX na Europa. Serviram de inspiração para poemas, contos, histórias, peças, óperas, ballets, pinturas, esculturas, entre outros. Um dos pintores mais fascinados pela exótica princesa - dançarina foi George Moreau, que deixou inúmeras aquarelas, óleos, desenhos, despertando o interesse de muitos escritores da época¹³⁸. Entre eles, Oscar Wilde, que em 1893 lançou em Paris a primeira publicação de “Salomé”. Construiu a imagem de sua personagem, inspirando-se principalmente nas pinturas de George Moreau e nas escrituras dos Evangelhos.

Embora, nos Evangelhos¹³⁹, Salomé não seja nomeada e apenas obedeça às vontades de sua mãe, Herodias, para Hutcheon¹⁴⁰, com o passar dos séculos e com o aumento da veneração ao santo João Batista, a dançarina adquiriu personalidade. Em torno do século IV, por seu papel no suplício de João, Salomé tornou-se símbolo do mal. Embora o cerne da história tratasse da morte de João, da qual Salomé seria apenas um agente, as autoridades da Igreja utilizavam esse mito para apontar os males que a dança poderia trazer. Fato que inspirou muitos artistas religiosos, que na Idade Média, utilizavam a figura de Salomé em suas obras, com o intuito de advertir os fiéis sobre a natureza dionisíaca, instintiva, hedonista e perigosa da dança.

¹³⁸ HUTCHEON, 2003, p. 26.

¹³⁹ NOVO TESTAMENTO. Mateus capítulo 14 versículo 1 a 12, Marcos capítulo 6 versículo 14 a 29, Lucas capítulo 9 versículo 3 a 19.

¹⁴⁰ HUTCHEON, op. cit., p. 47-48.

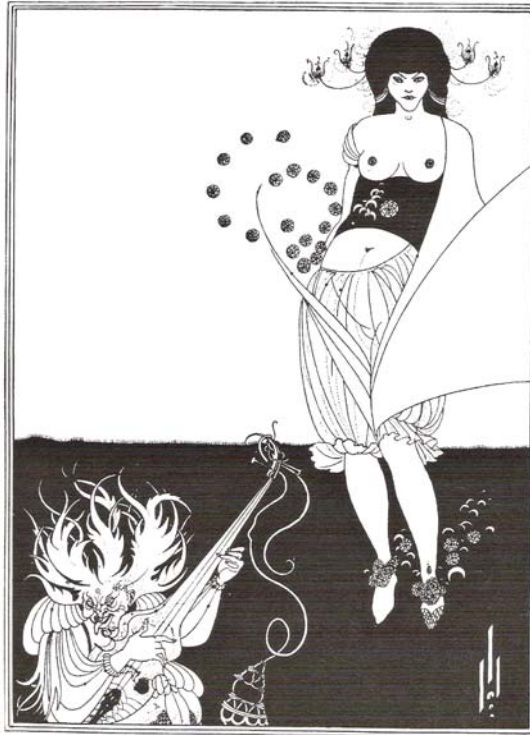


Ilustração de Aubrey Beardsley para o livro *Salomé* de Oscar Wilde

Na Renascença, as representações artísticas de Salomé mudaram e ela tornou-se a imagem graciosa de uma jovem bailarina. Apenas no final do século XIX, a dançarina adquiriu a identidade e a beleza demoníaca, que atraía os homens para a perdição, ou seja, a *femme fatale*¹⁴¹.

A *femme fatale*, a mulher destrutiva, era um traço característico da cultura do final do século XIX. Essa mulher era apresentada ao público europeu em cenários exóticos, na maioria das vezes orientais, atenuando não somente o ar de mistério e as associações entre o físico e o espiritual, mas alimentando as mais diversas representações dos desejos sexuais¹⁴².

Para os contemporâneos de Strauss e de Wilde, Salomé, com sua sensualidade e curiosidade doentia, representaria todas as mulheres, visto que o discurso médico e social

¹⁴¹ *Femme fatale*, para Hutcheon, era a personagem tradicionalmente caracterizada por sua presença física e sedutora. Os sentimentos com relação a ela seriam ambíguos, como o medo e a atração, o terror e o desejo. (HUTCHEON, 2003, p. 29).

De acordo com Moura, o uso do termo *femme fatale* faz parte da idealização do Romantismo. O herói romântico era atraído pela figura feminina da mulher fatal. Personagem que era exaltada e glorificada, levando o herói a entregar sua vida por ela. Grande parte de sua característica era possuir um halo macabro. (MOURA, 2001, p.103).

¹⁴² HUTCHEON, op. cit., p.30.

da época reduzia as mulheres a seres subdesenvolvidos e infantis moralmente¹⁴³. Agravavam-se as denominações patológicas para as mulheres que não fossem “assexuadas”, ou seja, que manifestassem ter desejos sexuais. Para o discurso médico, as manifestações do desejo sexual feminino eram consideradas anomalias¹⁴⁴.

A consolidação da “vampira” no cinema

No início do século XX, muitas atrizes corporificaram no cinema a *femme fatale*. A sexualidade ainda encontrava-se intrincada à maldade e à perversão.

Imagens de “vampiras” espalhavam-se na sociedade ocidental e causavam furor. A sociedade as considerava grotescas, mas eram seduzidas por elas. A pintura de Philip Burne-Jones de 1897, exibida em Londres no museu New Gallery, "The Vampire", mostrava uma mulher pálida sentada à beira de uma cama, onde jazia um homem com o peito nu e ensangüentado. Baseando-se nesta pintura, Rudyard Kipling escreveu um poema homônimo que teve grande aceitação nos Estados Unidos, no mesmo período em que era lançado o livro Drácula, de Bram Stoker¹⁴⁵.

Observando a popularidade do estereótipo da mulher “vampira”, de pele muito clara, olhos e cabelos negros, com ar mórbido e sensual, Porter Emerson Browne escreveu uma peça baseada no poema “*The Vampire*” e a intitulou “*A fool there was*”. Sua estréia aconteceu em 1909, no N.Y. Liberty Theatre¹⁴⁶.

William Fox, produtor de cinema, aproveitando o momento oportuno, comprou os direitos da peça e convidou Frank Powell para dirigir um filme mudo. O diretor escolheu a então desconhecida Theodora Goodman, que se chamaria Theda Bara, para o papel principal. Depois desse filme, Theda começou a interpretar diversas “vampiras” no cinema.

¹⁴³ HUTCHEON, 2003, p.31.

¹⁴⁴ Ibidem, p.33-34.

¹⁴⁵ TIEZZI, Fernando Augusto. *O cinema sensual e seus primeiros mitos*. Mnemocine. Memória e Imagem. Ano VII [online] Disponível em: <<http://www.mnemocine.com.br/oficina/sensual.htm>> Acesso em 15 de abril de 2005.

¹⁴⁶ Ibidem.

Referências:

- BUONAVENTURA, Wendy. **Serpent of the Nile**. NewYork: InterlinkBooks, 1998.
- HUTCHEON, Linda; HUTCHEON, Michael. O corpo perigoso. **Revista de Estudos Feministas**. Florianópolis, vol.11, nº.1, p.21-60, Jan./jun. 2003. ISSN 0104-026X.
- MOURA, Kátia Cristina Figueiredo de. **Essas bailarinas fantásticas e seus corpos maravilhosos: existe um corpo ideal para a dança?** Dissertação de Mestrado. Universidade de Campinas, São Paulo: [s/n], 2001.
- NOVO TESTAMENTO**. Mateus capítulo 14 versículo 1 a 12, Marcos capítulo 6 versículo 14 a 29, Lucas capítulo 9 versículo 3 a 19.
- WILDE, Oscar. **Salomé**. Tradução de João do Rio; com as ilustrações de Aubrey Beardsley. Rio de Janeiro : Philobiblion, 1977.
- SALOME**. Direção de: J. Gordon Edwards, Adrian Johnson (cenário) Flavius Josephus (story). Intérpretes: Theda Bara (Salome), G. Raymond Nye (King Herod), Alan Roscoe (John the Baptist), USA, 1918, VHS/NTSC, silent, black and white.

14. MERCADO ORIENTAL

O Mercado Persa no Brasil

Com o intuito de ampliar a visão, conhecer o universo da Dança do Oriente, para posteriormente poder delimitar a pesquisa e os seus sujeitos, nos dias quatro de abril de 2004 e dezessete de abril de 2005, estivemos no Esporte Clube Sírio em São Paulo, no XII e no XIII Mercado Persa. Buscamos encontrar indícios que nos conduzissem a um caminho para a pesquisa.

O primeiro Mercado Persa ocorreu em 1995, em São Paulo, promovido pela dançarina Samira Samia. Sendo uma das precursoras da dança árabe no país, Samira criou o Mercado Persa com o objetivo de reunir praticantes e admiradores da arte. Neste espaço de encontro, podiam ser vistas as manifestações da Dança do Oriente no país e oferecia-se um local para a comercialização de mercadorias. Desde então, os Mercados Persas ocorrem

todos os anos. Atualmente sob a supervisão da dançarina Shalimar Mattar, filha de Samira Samia.

Programa Visual

O programa visual do Mercado Persa conduzia a um local conhecido pela tribo. Um local que fazia parte de suas fantasias. Os cenários foram dispostos de maneira que adquirissem uma “aura” de encantamento. Em conjunto, os cenários formavam um programa que buscava “surpreender o olhar, marcar os espíritos, imprimir as memórias”¹⁴⁷.

Conhecendo uma tribo

Observamos que no Brasil existem diversos grupos que vivem economicamente relacionados à Dança do Oriente. Dançarinas e dançarinos que exercem concomitantemente a função de professor e ministram workshops. Músicos, artesões, estilistas, web designers, fotógrafos, ferreiros, entre muitos outros, que comercializavam seus serviços no Mercado Persa. Porém, não eram apenas essas as relações que os uniam.

Para Maffesoli¹⁴⁸, cada época possui seu tipo de sensibilidade e estilo que especificam as relações sociais que são estabelecidas. Atualmente, podemos dizer que estamos na passagem de uma ordem, que privilegia o indivíduo e o racionalismo, para a ordem que irá privilegiar a dimensão afetiva e sensível. Essa dimensão compreende que o homem não vive isolado, depende do social e da relação para existir.

A fusão da comunidade pode ser perfeitamente desindividualizante. Ela cria uma união em pontilhado que não significa uma presença plena no outro (que remete ao político), mas antes estabelece uma relação oca que chamarei de relação tátil: na massa a gente se cruza, se roça, se toca, interações se estabelecem, cristalizações se operam se formam¹⁴⁹.

¹⁴⁷ ALMEIDA, 2004, p. 62.

¹⁴⁸ MAFFESOLI, 1987b, p. 100-142.

¹⁴⁹ Ibidem, p.102.

Pessoas de diferentes expressões, opiniões, olhares, gostos, convivem numa nebulosa massa. Nesse conviver ocorrerão atitudes, relações tácteis que as tornarão mais unidas, ligadas, sedimentadas. Elas esbarram-se, encontram-se em agregações de ordens diversas, muitas vezes imperceptíveis, passageiras.

Essas relações tácteis envolvem também as discórdias, os desacordos, as rixas, a repulsa. Tratam das interações existentes entre os indivíduos de uma tribo.

As situações de fusão estão repletas de emoção, de mecanismos de identificação, de participação. Há momentos de êxtase que podem ser pontuais, contudo intensos (espetáculo, multidões turísticas, multidões esportivas). Momentos frágeis, que são carregados de um forte envolvimento emocional. Seria o que Maffesoli chama de “nebulosa afetual”, uma tendência orgiástica, dionisíaca¹⁵⁰, ou seja, tudo aquilo que implica um elemento emocional, afetual, que faz intervir na paixão¹⁵¹.

O espetáculo, o carnaval, as festas populares, prazeres de uma multidão ou de um grupo, possuem a propriedade de acentuar a dimensão sensível e táctil do social. Permitem o “estar-junto à toa”, permitem o tocar-se, permitem o participar de algo conjunto, permitem a comunhão.

Por meio das sedimentações sucessivas, as relações tácteis criam uma nova ambiência: a “união em pontilhado”¹⁵². Essas tribos esparsas vão constituindo-se, cristalizando-se de maneira instável e estabelecendo redes de ligação assimétricas com outros grupos. Para Maffesoli, a “união em pontilhado” delimita o novo espírito do tempo, chamado de socialidade.

A nebulosa afetual nos faz compreender a forma assumida pela socialidade atualmente, que seria o “vaivém massas-tribo”, a capacidade de uma pessoa ir e vir de um grupo a outro, sem necessariamente agregar-se a eles.

Vivemos um momento da efervescência do neo-tribalismo que, nas mais variadas formas, é caracterizado pela fluidez, pelos agrupamentos pontuais, pela dispersão, o neo-tribalismo, e não possui finalidades pré-determinadas, pois, sua única razão é um presente vivido coletivamente¹⁵³.

¹⁵⁰ MAFFESOLI, 1987b, p.106-107.

¹⁵¹ Idem, 1984, p. 74.

¹⁵² Idem, 1987b, p.103.

¹⁵³ Ibidem, p. 105-107.

Como característica da socialidade destacam-se as personas e a teatralidade¹⁵⁴. De acordo com seus gostos (culturais, sexuais, etc) a pessoa irá mudar os figurinos, representar papéis e assumir o seu lugar nas diversas tribos que participa. Novamente, não é somente o racional que está em voga e sim a emoção, a paixão. Por meio das múltiplas facetas, papéis serão trocados, papéis se oporão, papéis serão sufocados e a vida se manifestará em sua pluralidade.

Dança Clássica Oriental e Dança Tradicional

Dança Clássica Oriental consiste na fusão da dança árabe com o Ballet Clássico. Quando a dança árabe chega ao ocidente, bailarinas que possuíam a formação clássica carregam características do Ballet em suas apresentações. Atrizes de filmes hollywoodianos da década de 40, como Naima Akef, Samia Gamal e Taheya Carioca representam este estilo. Algumas características desse estilo são as grandes entradas em cena com muita dramaticidade, a delicadeza dos gestos e dos movimentos, figurinos suntuosos, quase sempre compostos por duas peças, deixando o abdômen à mostra¹⁵⁵.

A Dança Tradicional é uma criação sobre as danças de alguns países orientais.

A Dança do Oriente no Egito

Devido à mistura de preconceito e conservadorismo religioso, cada vez menos egípcias se tornam dançarinas orientais. As manifestações da arte são reprimidas na família e oficialmente pelo governo. Existe no Egito uma “polícia moral”, que zela pelos bons costumes e faz um policiamento voraz em hotéis e casas noturnas. “As conseqüências já são visíveis. De acordo com a Autoridade de Arte Egípcia, em 1957 havia cerca de 5.000 dançarinas do ventre profissionais. Atualmente apenas 380 estão registradas. E o registro é

¹⁵⁴ O vestir, o habitar, o caminhar pelas ruas, juntamente ao fantástico do cotidiano, estão plenos de teatralidade. Encenamos o presente e construímos ilusões com diferentes máscaras (Idem, 1984, p.13). “Toda atividade individual e social provém do domínio do teatral. O que chamamos de “encontro” na relação afetiva ou na linguagem poética, mais simplesmente tudo que possui o traço da vizinhança ou que é da ordem da relação. Sem falar desse complexo altamente trágico que é a família, tudo isso constitui uma encenação mais ou menos consciente onde se misturam, num conjunto fragmentado, o grotesco, a tragicomédia ou mesmo o patético e o épico. A crônica banal dessa vida diária é um terreno rico e diversificado que abriga todas as informações necessárias a uma análise da socialidade” (MAFFESOLI, 1987b, p.137).

¹⁵⁵ BUONAVENTURA, 1998, p.150-153.

feito junto à Adab, a polícia moral, não nos sindicatos, onde dançarinas do ventre não têm representação”¹⁵⁶.

Referências:

BUONAVENTURA, Wendy. **Serpent of the Nile**. NewYork: InterlinkBooks, 1998.

MAFFESOLI, Michel. **A Conquista do Presente**. Rio de Janeiro: Rocco, 1984.

_____. **Elogio da razão sensível**. Petrópolis, Rio de Janeiro: Vozes, 1998.

_____. **O Tempo das Tribos: o declínio do individualismo nas sociedades de massa**. Rio de Janeiro: Forense-universitária, 1987b.

SCHMITT, Paula. Egito censura o ventre na dança do ventre. **Folha de São Paulo**. 28 de janeiro de 2001. p.A20.

15. O CINEMA AMERICANO

Filmes americanos e o Ballet Clássico

Descrevemos alguns filmes como “Road to Morocco”¹⁵⁷, de 1942, “Ali Baba goes to town”, de 1937¹⁵⁸, em que o objetivo principal dos filmes não era realizar uma boa apresentação de Dança do Oriente. Eles intensificavam a má reputação da Dança do Oriente e disseminavam imagens do sonho ocidental: um harém com várias mulheres dançarinas. As “dançarinas árabes” americanas desenvolviam movimentos intensos, num estilo bizarro. Havia pouco conhecimento sobre este estilo de dança.

¹⁵⁶ SCHMITT, 2001, p.A20.

¹⁵⁷ **ROAD to Morocco, The**. Direção de: David Butler. Intérpretes: Bing Crosby, Bob Hope, Dorothy Lamour.U.S.A., 1942, VHS/NTSC, black and white.

¹⁵⁸ **ALI Baba Goes To Town**. Direção de: David Butler. Intérpretes: Eddie Cantor, June Lang, Louise Hovick (Gypsy Rose Lee). U.S.A., 1937, videocassete, VHS/NTSC, black and white.



Ali Baba goes to town, 1937.

Nas décadas de 30 e 40, Samia Gamal e Tahia Carioca, atrizes e dançarinas egípcias, participaram de alguns filmes no Ocidente. Samia Gamal passou a utilizar calçado de saltos altos em suas apresentações de palco. Segundo Buonaventura era uma forma de mostrar aos espectadores que ela podia comprá-los. Samia e Tahia Carioca foram preparadas por Badia Masabni, a primeira professora a ensinar seqüências coreografadas na Dança do Oriente, opondo-se à tradição da dança improvisada¹⁵⁹. Samia e Tahia faziam parte da geração de dançarinas que traziam elementos do Ballet Clássico.

Do mesmo modo que a Dança do Oriente adquiria características ocidentais, ela foi paulatinamente adentrando no mundo Ocidental e o marcou definitivamente. Serviu de inspiração para muitos artistas que, como Isadora Duncan e Ruth St.-Denis, foram embatidos por essas novas imagens que eram apresentadas nas Exposições Mundiais, criando danças que contrastassem com o estilo clássico, apolíneo da época¹⁶⁰.

Mundialmente, a Dança do Oriente alastrou-se e encontrou um terreno favorável na década de 60, quando vários acontecimentos contribuíram para isso, entre eles a liberação

¹⁵⁹ BUONAVENTURA, 1998, p.150-151.

¹⁶⁰ HUTCHEON, 2003, p.37-38.

sexual e as conquistas feministas.

Desde então, a Dança do Oriente tem adquirido elementos do Ballet Clássico, da Dança Contemporânea e até mesmo do Jazz.

Figurino

Mencionamos na narrativa o termo “duas peças”, que significa um figurino composto de sutiã e cinturão, preso ao quadril. Esse figurino surgiu na década de 20, fazia parte do “estilo cabaré” americano. As dançarinas orientais utilizavam as roupas típicas de seus países, quase sempre uma túnica com um xale amarrado ao quadril.

Atualmente, no Brasil e em outros lugares do mundo, os trajes da Dança do Oriente têm apresentado variações. Tem-se buscado a proximidade das roupas tradicionais como a galabia (vestido largo e longo, com mangas compridas) e a Tobe al Nashar (túnica bordada usada na dança tradicional libanesa, o khaleege), entre outros. O brilho dos bordados, os adereços utilizados, no entanto, são cada vez mais sofisticados¹⁶¹.

Shimmie

O shimmie é um dos principais movimentos da Dança do Oriente. Trata-se das minúsculas vibrações que a dançarina faz com os quadris¹⁶².

Referências:

ALI Baba Goes To Town. Direção de: David Butler. Intérpretes: Eddie Cantor, June Lang, Louise Hovick (Gypsy Rose Lee). U.S.A., 1937, videocassete, VHS/NTSC, black and white.

ARTE da Dança do Oriente, A. Técnicas de quadril com Lulu Sabongi e convidados. Supervisão geral Benilton Assis. Volume 2, 2002, VHS/NTSC, color.

BUONAVENTURA, Wendy. *Serpent of the Nile*. NewYork: InterlinkBooks, 1998.

¹⁶¹ Alguns figurinos utilizados no Brasil, ver anexo 1, página 197 e 199.

¹⁶² **ARTE da Dança do Oriente, A.** Técnicas de quadril com Lulu Sabongi e convidados. Supervisão geral Benilton Assis. Volume 2, 2002, VHS/NTSC, color.

HUTCHEON, Linda; HUTCHEON, Michael. O corpo perigoso. Revista **de Estudos Feministas**. Florianópolis, vol.11, nº.1, p.21-60, Jan./jun. 2003. ISSN 0104-026X.

ROAD to Morocco, The. Direção de: David Butler. Intérpretes: Bing Crosby, Bob Hope, Dorothy Lamour.U.S.A., 1942, VHS/NTSC, black and white.

16. FESTIVAL DE DANÇA DO ORIENTE

Derbake - Instrumento de percussão árabe. Tambor em forma de taça, feito de madeira e pele de carneiro.

Mazhar - Instrumento árabe parecido com um pandeiro, mas com dimensões de aproximadamente sessenta centímetros de diâmetro.

Ritual

Na duplicidade da vida encontraremos o lado da sombra, onde a tessitura social se constitui. Este é o lado “escondido, feito de múltiplas e minúsculas práticas, [...] o lugar de conservação de cada indivíduo e da espécie”. O lado iluminado, por sua vez, é o do “político, [do] econômico, em todos os sentidos do termo, da existência”¹⁶³.

O ritual insere-se no lado da sombra, buscando a “repetição como negação do tempo”. Repetir levaria a um “não tempo”, que caracteriza o “concreto da vida cotidiana”¹⁶⁴.

Michel Maffesoli mostra que encontramos essa repetição na música.

Nesta, a repetição rítmica se desenvolve como um encantamento que anula o tempo e as angústias que lhe pertencem, e onde a totalização musical, feita de contrastes mantido como tais, tem uma função catártica, na medida em que, de maneira regrada e metafórica, vemo-nos diante de uma negociação com a angústia provocada pelo plural social e pela fragmentação do tempo que passa¹⁶⁵.

¹⁶³ MAFFESOLI, 1984, p. 66-67.

¹⁶⁴ Ibidem, p. 81.

¹⁶⁵ Ibidem, p. 83.

A repetição, que faz parte do ritual ou do mito, tem uma função ordenadora, integrando o social ao “tempo cósmico”¹⁶⁶, negociando com a morte¹⁶⁷, gerindo a angústia “frente à aceleração da história”. Ao se reencenar o Egito Antigo, a Grécia Clássica ou uma época misteriosa, estamos ritualizando e justificando nossa existência¹⁶⁸.

Todos nós, em nossa existência, buscamos fazer de nossa vida uma aventura, “um processo do qual não se conhece o fim, e cujo transcurso está sempre submetido ao acaso e ao perigo”¹⁶⁹. E essa aventura pode ser incorporada em nossas atitudes rituais.

Referências:

- ARTE da Dança do Oriente, A.** Técnicas de quadril com Lulu Sabongi e convidados. Supervisão geral Benilton Assis. Volume 2, 2002, VHS/NTSC, color.
- ATON, Merit (Mayra Moreira Vasconcellos). **Dança do Ventre, Dança do Coração.** São Paulo: Ed. Radhu, 2000.
- BENCARDINI, Patrícia. **Dança do Ventre, Ciência e Arte.** Rio de Janeiro: Textonovo, 2002.
- BUONAVENTURA, Wendy. **Serpent of the Nile.** NewYork: InterlinkBooks, 1998.
- CENCI, Claudia. **A dança da libertação.** São Paulo: Editora Callis, 2002.
- COMO dançar com arte.** Com Lulu Sabongi e convidados. Supervisão geral Benilton Assis. Volumes 1 e 2, 1998, VHS/NTSC, color.
- LA REGINA, Gláucia (Malika). **Dança do Ventre: uma arte milenar.** São Paulo: Moderna, 1998.
- MAFFESOLI, Michel. **A Conquista do Presente.** Rio de Janeiro: Rocco, 1984.
- NAIME, Fouad. **O Dabke.** Carta do Líbano em novembro de 97. Tradução Gisele Bomentre. Disponível em: <http://www.giselebomentre.com.br/danca_do_ventre.htm> Acesso em: 27 de abril de 2005.

¹⁶⁶ MAFFESOLI, 1984, p. 83.

¹⁶⁷ Em todos os rituais cotidianos (as formas de se vestir, as maneiras de se morar, o relacionamento com os vizinhos, etc) temos a noção de limite, o que podemos chamar de “gestão de morte”. Vivemos a morte, que ocorre todos os dias e convivemos com a ambigüidade do querer viver e o sentimento de desamparo que anima a morte. (Ibidem, p. 93).

¹⁶⁸ Ibidem, p.84.

¹⁶⁹ Ibidem, p.93.

SMITH, Lucy. **Raks el Shemadan ou Dança do Candelabro**. Tradução Lulu Sabongi. Disponível em: <<http://lulusabongi.com/pt-br/shamadan.htm>> Acesso em: 25 de abril de 2005.

17. CONVERSAS NO CAMARIM

Nomes e seus significados

Daima – sempre (origem turca).

Mehira – energética (origem hebraica).

Rajeeyah – cheia de esperança (origem mulçumana).

Ariba – a espirituosa, a astuta (origem turca).

Mito e ritual

O mito, aqui compreendido na perspectiva de Eliade (1989 e 1970), e o ritual, pelo referencial teórico de Maffesoli (1984), fazem parte do imaginário e das narrativas da Dança do Oriente, que estão permeadas pelo fantasioso e contribuem para a duplicidade da vida.

Frente a uma organização da existência, que é marcada pela linearidade e pelo sentido racional, a duplicidade introduzirá “a descontinuidade, o non-sense, a acentuação do presente”. Essa fragmentação desencadeia o desejo de viver o instante plenamente, não preocupando-se com o futuro. Neste ponto, o fantástico une-se ao mito, recapitulando o que é disperso no tempo linear¹⁷⁰.

Nesse sentido, a ficção é o “duplo” da vida cotidiana, no sentido mais forte do termo, aquilo que muitos pensadores ressaltaram e que aponta com força para o desejo de eternidade. (...) Seja através do eterno retorno, seja pelo mito da imortalidade, pela volta ao tempo etc., todas as representações fantásticas com forte conotação mágica tentam deter a marcha do sol¹⁷¹.

¹⁷⁰ MAFFESOLI, 1984, p.70.

¹⁷¹ Ibidem.

Referências:

ELIADE, Mircea. **Aspectos do mito**. Lisboa: Edições 70, 1989.

MAFFESOLI, Michel. **A Conquista do Presente**. Rio de Janeiro: Rocco, 1984.

18. VIOLAÇÃO: A MÍDIA

Imagem

O amor é abordado pelo rosto e consumado pelo corpo. Daí o maravilhoso amor que temos pela mulher no seu todo, rosto e corpo. Porém, em contraste, esta sobreposição sobre o rosto do tronco (o seio olha-nos, o nariz foi atrofiado para o umbigo, o púbis/boca parece distorcido numa careta atormentada), longe de ser a espiritualização do corporal, antes significa a degradação para um objeto de desejo sexual : cego, mudo e surdo.

René Passeron, sobre a obra *A Violação*, 1934, de René Magritte¹⁷²

Depoimento

Embora os depoimentos percorram toda a narrativa, abro parênteses em especial neste capítulo, informando que utilizei os relatos de Jorge Sabongi, marido de Lulu Sabongi, colhidos de um artigo escrito por ele¹⁷³.

O controle do discurso

Nas sociedades, a produção de discurso é regulada, organizada por meio de alguns procedimentos, na tentativa de estabelecer o controle e o poder sobre os indivíduos. Entre os procedimentos de controle e delimitação do discurso encontramos a interdição. A interdição nos “castra”, impedindo-nos de dizer o que quisermos em qualquer circunstância ou falar sobre qualquer assunto a qualquer momento. Segundo Foucault (1986), contamos

¹⁷² PAQUET, 2000, p. 50.

¹⁷³ SABONGI, Jorge. *Você não vai ver boa dança do ventre na TV*. [online] Disponível na Internet: <<http://www.khanelkhalili.com.br/dancapoesia.htm>> Acesso em 17/03/2005.

com um jogo de três tipos de interdições: o “tabu do objeto, o ritual da circunstância e o direito privilegiado ou exclusivo do sujeito” que fala. Interdições que formam uma grade complexa em constante modificação¹⁷⁴.

Cabe lembrar que, para Foucault, os temas que sofrem mais interdições são a sexualidade e a política, visto que possuem ligação com o desejo e com o poder¹⁷⁵.

O controle das imagens

Há, segundo Durand (2001), o sufocamento do imaginário pelas imagens, o nivelamento dos valores do grupo e a submersão dos poderes constituídos pela sociedade, pela revolução civilizacional que tem escapado ao controle¹⁷⁶. A “manipulação icônica”, ou seja, as difusoras de imagens, produzem uma imagem “enlatada”, entorpecendo o julgamento de valor do espectador passivo. Deste modo, a “liberdade de informação” é substituída pela total “liberdade de desinformação”, permitindo as manipulações éticas por meio de imagens que são fabricadas no anonimato e que são generosamente difundidas à população¹⁷⁷.

Segundo Michaud (1989), a mídia é ilusória, sensacionalista, passível de manipulação e, para conseguir audiência, produz imagens enganosas, modificando as seleções, os enquadramentos, fazendo montagens, utilizando legendas, tornando o telespectador enviesadamente informado¹⁷⁸.

Certeau (1996) relativiza esse poder da mídia. Os telespectadores desenvolvem uma arte de se tirar proveito das imposições. Eles realizam um novo tipo de produção, totalmente diverso - o “consumo”. Esse consumo não é passivo, é caracterizado pela astúcia, pelo esfarelamento, pela pirataria, pela clandestinidade¹⁷⁹. Uma arte de “fazer com”, uma arte de utilizar os fragmentos selecionados dos conjuntos de produção e “a partir deles compor histórias originais”¹⁸⁰.

Os consumidores subvertem as imagens sem rejeitá-las. Fazem manipulações,

¹⁷⁴ FOUCAULT, 1996, p.8-9.

¹⁷⁵ Ibidem, p.9-10.

¹⁷⁶ DURAND, 2001, p.120.

¹⁷⁷ Ibidem, p.33.

¹⁷⁸ MICHAUD, 1989, p.49-51.

¹⁷⁹ CERTEAU, 1996, p.93-95.

¹⁸⁰ Ibidem, p.98.

metaforizando a ordem dominante. Para o autor, aquilo que costumamos chamar de “vulgarização” ou “degradação” de uma cultura, na verdade é um aspecto caricaturado utilizado pelas táticas¹⁸¹ dos consumidores contra o poder dominador da produção. Essas táticas são heterogêneas, estabelecidas pelas astúcias de interesses e de desejos. São dinâmicas, circulam dentro de uma ordem estabelecida. Desse modo, não podemos qualificar ou identificar os consumidores pelos produtos televisivos que assimilam¹⁸².

Referências:

CERTEAU, Michel de. **A invenção do cotidiano**. Artes de fazer. 2. ed. Petrópolis, Rio de Janeiro: Vozes, 1996.

DURAND, Gilbert. **O imaginário**: ensaio acerca das ciências e da filosofia da imagem. Trad. Renée Eve Levié. 23. ed. Rio de Janeiro: DIFEL, 2001.

FOUCAULT, Michel. **História da sexualidade I**: a vontade de saber. Trad. de Maria Thereza da Costa Albuquerque; J.A. Guilhaon Albuquerque. Rio de Janeiro: Edições Graal, 1988.

_____. **A ordem do discurso**. Tradução de Almeida Sampaio. São Paulo: Loyola, 1996.

_____. **Microfísica do poder**. Organização e tradução de Roberto Machado. ago 00. Rio de Janeiro: Edições Graal, 1990.

MICHAUD, Y. **A violência**. São Paulo: Ática, 1989.

PAQUET, Marcel. **René Magritte**: (1898-1967). O pensamento tornado visível. Lisboa: Ed. Taschen, 2000.

19. DESENCANTO

Mulher-mercadoria

A personagem-narradora acreditava que, dentro da tribo, sua vida não girasse na perspectiva do mercado. Percebe, porém, que neste espaço também existem os

¹⁸¹ Tática é entendida por Certeau como a ação calculada, que joga “com o terreno que lhe é imposto tal como o organiza a lei de uma força estranha” (CERTEAU, 1996, p.100). A tática é a arte do fraco. Forma-se nas brechas, nas falhas existentes em um poder para, por meio da astúcia, burlar o instituído.

¹⁸² Ibidem, p.95-97.

desentendimentos, os desacordos, que são manifestações da paixão. Então, acaba sentindo-se como a testemunha alegórica de Baudelaire: a prostituta¹⁸³. Sente-se não mais como um ser humano, mas como um objeto-mercadoria.

Neste momento, compreende que nas pequenas brechas imaginárias ocorrerão explosões de vida.

O Bem e o Mal

A personagem-narradora consegue compreender os acontecimentos de sua vida, relativizando os conceitos de bem e mal, construídos socialmente, e compreender acontecimentos de sua vida.

A leitura dos “Cantos de Maldoror” de Lautréamont (1997) permitiu-nos saltar da linearidade e perceber o bem e o mal como invenções da humanidade. Essas forças não podem ser polarizadas ou distinguidas: o mal comporta o bem e o bem comporta o mal. Nada é fixo, puro, tudo contém seu oposto.

Referências:

- LAUTRÉAMONT, Conde de. **Obra Completa**: Os Cantos de Maldoror, Poesias e Cartas. Trad. Cláudio Willer. São Paulo: Iluminuras, 1997.
- MAFFESOLI, Michel. **A Conquista do Presente**. Rio de Janeiro: Rocco, 1984.
- MATOS, Olgária. **Os Arcanos do Inteiramente Outro**: a Escola de Frankfurt, a melancolia e a revolução. São Paulo: Brasiliense, 1989.
- MEIRELES, Cecília. **Mar Absoluto e outros poemas**: Retrato Natural. Rio de Janeiro, Nova Fronteira, 1983.

¹⁸³ MATOS, 1989, p. 74.

20. LEMBRANÇAS

Nomes e seus significados

Nyssa – a iniciadora (origem hebraica).

A Dança do Oriente no Brasil

No Brasil, como em outros países, os dançarinos são responsáveis pela produção de conhecimentos referentes à Dança do Oriente. Raras são as referências bibliográficas que abordam o assunto. Contudo, a preocupação principal destes profissionais é trazer o conhecimento da arte para praticantes ou leigos e expor o desenvolvimento de seu trabalho. Por esse motivo, as referências bibliográficas, em sua maioria, atêm-se à didática da aula de Dança do Oriente, aos benefícios conquistados por meio dos exercícios, sendo raras as referências com uma abordagem histórica e social da arte no Brasil.

Na literatura nacional, como em “Lavoura Arcaica” de Nassar (1989), relacionada à imigração árabe no Brasil, é possível rastrear pistas da realidade partindo do fictício e encontrar elos de ligação com a forma, como a Dança do Oriente veio ao país e como ela era aceita num passado recente. Nesta novela trágica escrita em 1975, em que o ambiente brasileiro mistura-se aos costumes orientais, o autor descreve uma dança que se assemelha ao Dabke, em que homens e mulheres fazem a performance unindo as mãos e, num círculo, desenvolvem seus passos. Posteriormente, Ana, a personagem que “traz a peste no corpo”, desenvolve no centro do círculo um solo com movimentos sinuosos, como os de uma serpente.

Em um levantamento feito por Rondinelli (2002), sobre a imigração árabe no Brasil, nenhuma referência bibliográfica indica que a Dança do Oriente tenha entrado no país por via dos imigrantes. Há apenas a indicação que, até no ano 2000, a Catedral Metropolitana Ortodoxa oferecia cursos voltados à preservação do patrimônio cultural árabe e, entre eles, estava a Dança Tradicional.

Provavelmente, a cultura árabe foi sendo introduzida paulatinamente no Brasil, com a colonização árabe. Mas, pelas narrativas ouvidas e pelo imaginário das dançarinas

orientais brasileiras, a inserção da Dança do Oriente no país aconteceu por outras vias.

Sobre a história da Dança do Oriente no Brasil não existem registros documentais escritos, apenas restam documentos orais memorialistas. Esses serviram de base para a construção de uma história, que tem sido contada ao longo dos anos.

Para conhecer a narrativa dos precursores da Dança do Oriente no país, participamos do evento intitulado “Cinquenta anos de Dança do Ventre no Brasil”, que aconteceu no dia 11 de setembro de 2004, no Clube Kolpinghaus, em São Paulo.

Referências:

NASSAR, Raduan. **Lavoura Arcaica**. São Paulo: Shwarcz, 1989.

RONDINELLI, Paula. **Entre a deusa e a bailarina: a polifonia cultural da dança do ventre**. Dissertação de Mestrado. Universidade Estadual Paulista, Instituto de Biociências. Rio Claro, São Paulo: [s/n], 2002.

21. VIOLAÇÃO: DANÇA DO ORIENTE E O BALLET CLÁSSICO

Surgimento do Ballet Clássico

As informações sobre o nascimento do Ballet Clássico foram retiradas do livro “A História da Dança” de Maribel Portinari¹⁸⁴.

Ballet Clássico e Sexualidade

O nascimento do Ballet Clássico coincide com a Idade da Repressão. Foucault (1988) observa que no século XVII a sexualidade é seriamente encerrada. Encobrem-se e escondem-se os corpos, passa a haver mais decoro nas atitudes e decência nas palavras. Cria-se uma rede de saberes e instituições de controle do sexo¹⁸⁵.

A partir do cristianismo, no Ocidente, verbalizava-se muito a sexualidade. Nas

¹⁸⁴PORTINARI, 1989, p.66-67.

¹⁸⁵FOUCAULT, 1988, p.9-10.

confissões, nos exames de consciência, na insistência da explicitação dos segredos e na importância da carne, colocava-se a sexualidade no centro da existência e ligava-se a salvação ao seu controle. O sexo nas sociedades cristãs era examinado, vigiado, confessado e transformado em discurso¹⁸⁶.

A origem da Idade da Repressão data do século XVII, coincidindo com o desenvolvimento do capitalismo. A sociedade burguesa reprimia o sexo com tanto vigor, por ser incompatível com o desenvolvimento do trabalho produtivo. A exploração, ao exercer-se sobre a força de trabalho, poderia dissipar-se em prazeres.

Verdade

Para Foucault (1990), um sistema de exclusão impõe verdades verificáveis e descaracteriza “outras verdades”. A *vontade de verdade* institucional é reforçada e reconduzida pelo conjunto de práticas e pelo modo como os saberes são aplicados na sociedade. Essa vontade da verdade apoiada sobre um suporte e uma distribuição institucional exerce um poder de coerção sobre os outros discursos¹⁸⁷.

O controle do corpo

O poder, contudo, não pode ser totalmente caracterizado por sua função repressiva. Seu interesse não é retirar o homem da vida social, mas sim guiar sua vida, controlando suas ações. Para o poder é viável utilizar as potencialidades do homem ao máximo e, para isso, utiliza um sistema de aperfeiçoamento de suas capacidades. O objetivo econômico e político dessa atitude seria o aumento do efeito de seu trabalho e a provável diminuição de sua capacidade de revolta e resistência¹⁸⁸.

Esse poder foi exercido por meio de um controle detalhado e minucioso do corpo, aperfeiçoando-o, disciplinando-o e aprimorando-o. O poder trabalha e produz o corpo do homem necessário à sociedade capitalista. Essa ação sobre o corpo, sobre o gesto, sobre o comportamento, sobre o prazer, faz com que, pela primeira vez na história, a figura do

¹⁸⁶FOUCAULT, 1988, p. 229.

¹⁸⁷ Idem, 1996, p.16-20.

¹⁸⁸ Idem, 1990, p.146-149.

homem surja como objeto do saber¹⁸⁹.

Violência

Os profissionais da Dança do Oriente, ao cederem às repressões do sistema, entram na lógica da violência institucional. Transferem-na da ordem dionisíaca para a ordem apolínea. Desejam que o poder se exerça, regule as formas de manifestação da arte, para que haja o aprimoramento do corpo e, deste modo, não ocorra o demérito da dança e ela se institucionalize. As criações serão possíveis nas brechas que escapam ao poder, nos momentos em que o imprevisto (uma das marcas fundamentais da Dança do Oriente) se estabeleça. Todavia, nas narrativas fica claro que é fundamental que exista uma base, um eixo de qualidade, um norte a ser seguido e uma metodologia de ensino que não descaracterize a Dança do Oriente.

Referências:

FOUCAULT, Michel. **A ordem do discurso**. Trad. Almeida Sampaio. São Paulo: Loyola, 1996.

_____. **História da sexualidade I: a vontade de saber**. Trad. de Maria Thereza da Costa Albuquerque; J.A. Guilhon Albuquerque. Rio de Janeiro: Edições Graal, 1988.

_____. **Microfísica do poder**. Organização e tradução de Roberto Machado. ago 00. Rio de Janeiro: Edições Graal, 1990.

MEIRELES, Cecília. **Mar Absoluto e outros poemas: Retrato Natural**. Rio de Janeiro, Nova Fronteira, 1983.

PORTINARI, Maribel. **História da dança**. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1989.

¹⁸⁹ FOUCAULT, 1990, p.XII e XX.

22. O APRENDIZADO INFANTIL

Controle da sexualidade

Michel Foucault (1988) analisa que, a partir do século XVIII, quatro grupos estratégicos desenvolvem dispositivos de saber e poder sobre o sexo: *histerização do corpo da mulher, socialização das condutas de procriação, psiquiatrização do poder perverso e pedagogização do sexo das crianças*¹⁹⁰.

O corpo da mulher, na perspectiva dos conjuntos estratégicos, era “qualificado e desqualificado” como saturado de sexualidade. A mulher deveria ter uma responsabilidade “biológica-moral” de zelar pelo espaço familiar e pela educação dos filhos. Sob o efeito patológico, a mulher, não cumprindo sua responsabilidade e apresentando anomalias sexuais que lhe seriam intrínsecas, deveria ser tratada pelo campo médico.

As crianças, de acordo com os conjuntos estratégicos, seriam suscetíveis de se dedicarem a uma atividade sexual. Essa atividade apresentava a dualidade: era indevida, trazendo perigos físicos, morais, coletivos, individuais e, ao mesmo tempo, ela era “natural” ao ser humano. As crianças estavam “aquém e já no sexo”, cabendo aos educadores, às famílias, aos médicos e aos psicólogos encarregarem-se de sua constante observação¹⁹¹. No século XVIII dá-se uma enorme importância à masturbação infantil. Para Foucault, esse fato ocorre para a reorganização e a intensificação das relações entre adultos e crianças, educadores e alunos, pais e filhos. A criança transformava-se em um problema comum para as instituições e seu corpo tornava-se alvo e instrumento de poder. “Foi constituída a ‘sexualidade das crianças’ específica, precária, perigosa, a ser constantemente vigiada”¹⁹².

Essas estratégias não tinham o objetivo de reprimir o sexo ou assumir seu controle. Desejavam, segundo Foucault, fazer da sexualidade o centro da existência, “ligar a salvação ao domínio de seus movimentos obscuros”¹⁹³ e à “própria produção da sexualidade”¹⁹⁴.

¹⁹⁰ FOUCAULT, 1988, p. 99-100.

¹⁹¹ Ibidem, p. 99.

¹⁹² Idem, 1990, p. 232.

¹⁹³ Ibidem, p. 230.

¹⁹⁴ Idem, 1988, p. 100.

A sexualidade é o nome que se pode dar a um dispositivo histórico: não à realidade subterrânea que se apreende com dificuldade, mas à grande rede da superfície em que a estimulação dos corpos, a intensificação dos prazeres, a incitação ao discurso, a formação dos conhecimentos, o reforço dos controles e das resistências, encadeiam-se uns aos outros, segundo algumas grandes estratégias de saber e poder¹⁹⁵.

Em nossa sociedade a sexualidade toma um lugar privilegiado e nela encontra-se nossa verdade enquanto sujeito: “Para saber quem és, conheças teu sexo”¹⁹⁶.

Existe um discurso que relaciona as crianças à sua sexualidade, acreditando que desde a prévia infância à puberdade, a criança é sua vida sexual. Essa relação, mais que se tratar de uma liberação, torna-se um aprisionamento das crianças a um isolamento do sexo¹⁹⁷. Muitas vezes, elas estão muito aquém de conhecer sua vida sexual e a impulsionamos a ter esse conhecimento prévio. Deste modo, os adultos controlam, ao imaginar que educam, transformando as crianças em instrumentos do poder.

Referências:

FOUCAULT, Michel. **História da sexualidade I: a vontade de saber**. Trad. de Maria Thereza da Costa Albuquerque; J.A. Guilhaon Albuquerque. Rio de Janeiro: Edições Graal, 1988.

_____. **Microfísica do poder**. Organização e tradução de Roberto Machado. ago 00. Rio de Janeiro: Edições Graal, 1990.

¹⁹⁵ FOUCAULT, 1988, p. 100-101.

¹⁹⁶ Idem, 1990, p. 229.

¹⁹⁷ Ibidem, p. 235-236.

23. VIOLAÇÃO: A VERGONHA

Pensamento súbito e a imagem eterna do passado

Em Benjamin (1985), “o pensamento súbito estaca numa constelação saturada de tensões, transmite-lhe um choque que a faz cristalizar-se em mônada”¹⁹⁸. A historiografia materialista não faria a descrição do passado como ele ocorreu, mas faria surgir esperanças que não se realizaram no passado e registraria, no presente, os apelos para um futuro diferente¹⁹⁹. Desse modo, não teríamos a “imagem eterna do passado”, mas a imagem do passado que se articula com a nossa experiência²⁰⁰.

“Articular historicamente algo passado não significa reconhecê-lo ‘como ele efetivamente foi’. Significa captar uma lembrança de como ela fulgura num instante de perigo”²⁰¹. Apenas assim, poderemos explodir a continuidade da história e viver o passado saturado de agora²⁰².

Referências:

BENJAMIN, Walter. **Obras Escolhidas I**. Magia e Técnica, Arte e Política: ensaios sobre literatura e história da cultura. São Paulo: Brasiliense, 1985.

_____. **Walter Benjamin**. Coleção Grandes Cientistas Sociais. nº 50, São Paulo: Ática, 1985.

GALZERANI, Maria Carolina Bovério. Imagens Entrecruzadas de Infância e de Produção de Conhecimento Histórico em Walter Benjamin. In: Faria, Ana Lúcia Goulart et al.(Orgs.) **Por uma Cultura da Infância: Metodologias de Pesquisa com Crianças**. Campinas, São Paulo: Autores Associados, 2002, p. 49 – 68.

GAGNEBIN, Jeanne Marie. **Walter Benjamin: os cacos da história**. 2. ed. São Paulo: Brasiliense, 1993.

¹⁹⁸ BENJAMIN, 1985, p. 162.

¹⁹⁹ GAGNEBIN, 1993, p. 58.

²⁰⁰ BENJAMIN, op. cit., p. 162.

²⁰¹ Ibidem, p.156

²⁰² Ibidem, p.161-162.

GUIMARÃES, Áurea M. Imagens e Memória na (re) construção do conhecimento. 23^a Reunião Anual da ANPED, **Anais do Congresso**, CDROM, Vol.1, Caxambu, Brasil, set/2000, p. 1-12.

24. O ETERNO RETORNO

Música da página 91 – Música de Milton Nascimento e Zé Renato, Ânima, 1982 (CD Ânima de Milton Nascimento).

Sair do tempo contínuo

Para Maffesoli (1984), em oposição ao tempo linear, contínuo, homogêneo, a repetição e a circularidade nos trazem o tempo vivido social e individualmente. Em várias concepções populares iremos encontrar a idéia da repetição e do eterno retorno. Vemos invariâncias nas atitudes populares, mesmo dentro de aparentes modificações; situações que já foram produzidas em ciclos anteriores e irão repetir-se em ciclos subseqüentes²⁰³.

Estes ciclos compostos de ritmos, de tempos fragmentados, em que predominam o non-sense e a incoerência, astuciosamente lidam com as “múltiplas formas do mal” e, diferentemente da perspectiva linear da história, compreendem que não é necessário eliminá-las. A repetição cíclica e o tempo fragmentado nos permitem ver além da perspectiva linear. Visualizamos o plural, manifesto em aspectos fragmentados, rico em possibilidades²⁰⁴.

(...) A cidade, em sua banalidade, é potencialmente rica em aventuras produzidas por suas inumeráveis ruas e lugares diversos, assim como o dado social, em seu aspecto mais comum, através do jogo da diferença, pode provocar situações, encontros e momentos particularmente intensos (...) ²⁰⁵.

As imagens dos rituais, dos mitos, estão sendo compreendidas aqui como narrativas, que nasceram de histórias que não foram contadas e que buscam novos sentidos para elas.

²⁰³ MAFFESOLI, 1984, p. 22-23.

²⁰⁴ Ibidem, p.26-27.

²⁰⁵ Ibidem, p.27.

Navegar infinitamente por tempos e espaços

Na vida banal, cotidiana, como já dissemos, a dimensão fantástica originada em um brecha da duplicidade faz astuciosamente o indivíduo ficar “fora de si”. Essa é uma resistência astuta às imposições e permite “navegar infinitamente num tempo e espaço livres”²⁰⁶.

Referências:

BENJAMIN, Walter. **Obras Escolhidas I**. Magia e Técnica, Arte e Política: ensaios sobre literatura e história da cultura. São Paulo: Brasiliense, 1985.

_____. **Walter Benjamin**. Coleção Grandes Cientistas Sociais. nº 50, São Paulo: Ática, 1985.

DRUMMOND DE ANDRADE, Carlos. **Corpo**: novos poemas. 10. ed. Rio de Janeiro: Record, 1987.

_____. **A Rosa do Povo**. Rio de Janeiro: Record, 2002.

GALZERANI, Maria Carolina Bovério. Imagens Entrecruzadas de Infância e de Produção de Conhecimento Histórico em Walter Benjamin. In: Faria, Ana Lúcia Goulart et al.(Orgs.) **Por uma Cultura da Infância**: Metodologias de Pesquisa com Crianças. Campinas, São Paulo: Autores Associados, 2002, p. 49 – 68.

_____. Memória, História e (re)invenção educacional: Uma tessitura coletiva na escola pública. In: Menezes, Maria Cristina (org.). **Educação, memória, história**: possibilidades, leituras. Campinas, São Paulo: Mercado de Letras, 2004, p. 287-330.

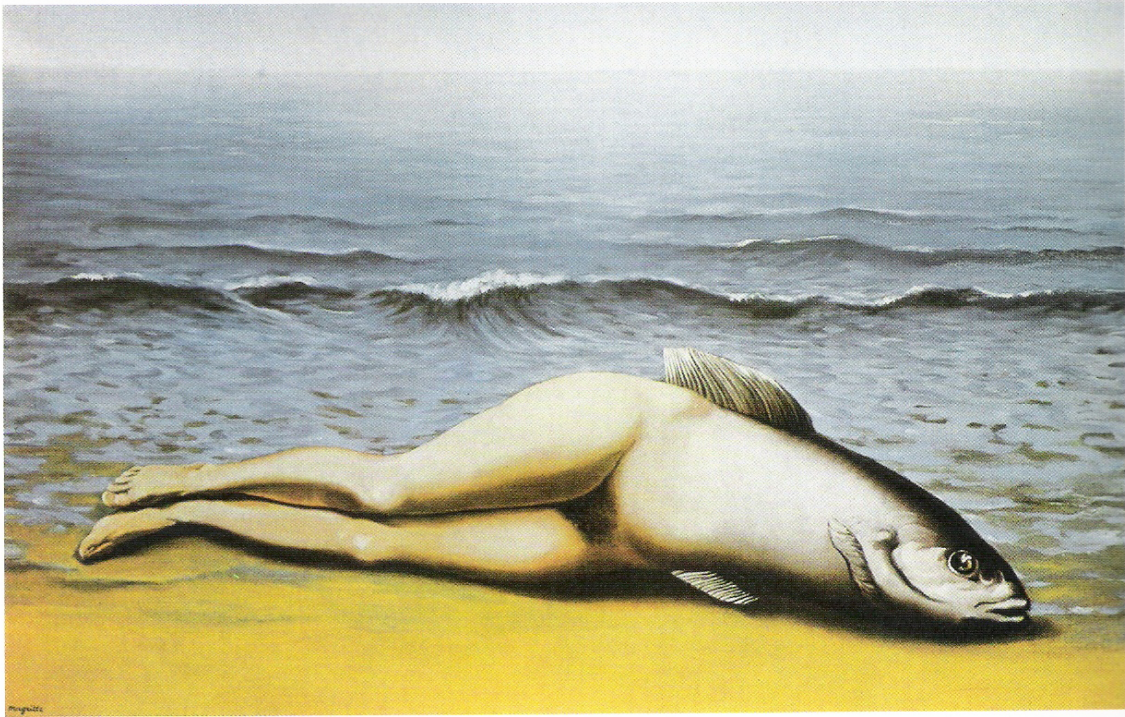
GAGNEBIN, Jeanne Marie. **Walter Benjamin**: os cacos da história. 2. ed. São Paulo: Brasiliense, 1993.

GUIMARÃES, Áurea M. Imagens e Memória na (re) construção do conhecimento. 23^a Reunião Anual da ANPED, **Anais do Congresso**, CDROM, Vol.1, Caxambu, Brasil, set/2000, p. 1-12.

MAFFESOLI, Michel. **A Conquista do Presente**. Rio de Janeiro: Rocco, 1984.

²⁰⁶ MORIN apud MAFFESOLI, 1984, p. 66.

MATOS, Olgária. **Os Arcanos do Inteiramente Outro:** a Escola de Frankfurt, a melancolia e a revolução. São Paulo: Brasiliense, 1989.



René Magritte, **Invenção coletiva**, 1934.

Parte III

Arabesco:

Imagens ambivalentes da Dança do Oriente

Na edição de vídeo, parte integrante desta dissertação²⁰⁷, utilizamos imagens de filmes, como “Lavoura Arcaica”, “Narradores de Javé” e da ópera “Salomé” de Strauss²⁰⁸, bem como imagens da Dança do Oriente no Brasil.

O vídeo não ilustra a dissertação, ele constitui-se em uma nova narrativa.

Durante o vídeo apresentamos as imagens ambivalentes (do sagrado e do profano, do olhar doce e do olhar devorador, entre outras imagens), instigando o espectador a entrar no jogo ficcional, que não deixa de ser igualmente real, permitindo que ele participe da narrativa.

Tentamos manter os espaços intersticiais, as lacunas, fazendo com que o próprio espectador agrupe “os fragmentos, buscando semelhanças ou pontos em comum entre eles” e compartilhe “da criação do mundo e de significados através da linguagem”²⁰⁹.

Essas imagens ambivalentes foram apresentadas com o intuito de que o espectador preenchesse estes espaços vazios, compondo suas próprias narrativas, encontrando novas imagens, novas memórias.

Referências:

GUIMARÃES, Áurea Maria. Imagens de violência no cinema: um trabalho de (re) criação no filme “Coração Selvagem”. **Pro-Posições**. vol.13, n.3 (39), p.113-124, set./dez. 2002. ISSN 01037307.

PARO, Maria Clara Bonetti. Metáfora e metonímia na ficção pós-moderna: The Babysitter. In: HEISE, Eloá (Org.). **Facetas da pós-modernidade: a questão da modernidade**. Caderno 2. São Paulo: Departamento de Letras Modernas/ FFLCH, 1996, p.35-40.

²⁰⁷ Ver DVD no apêndice “Fios das imagens da Dança do Oriente – Edição de vídeo”, p.193.

²⁰⁸ Ver videografia, p. 182.

²⁰⁹ PARO, 1996, p.36.

UM FINAL

Este final não é o único para mim ou para você, caro leitor. Durante o texto busquei tecer as várias vozes. Vozes das narrativas que estavam à espera para serem contadas. Vozes abafadas por uma história linear. Vozes que percorriam sentidos múltiplos e nos apresentavam possibilidades de novas conexões. De tal modo, não desejo apresentar-lhes uma única conclusão, um final único, uma verdade única. Foucault nos ensinou que essas vozes são “produção de discurso de verdade”. Não há uma verdade oculta a ser descoberta. O que conhecemos são as construções de verdade, que se dão em meio às lutas, às batalhas, às relações de forças e às relações de poder. Em nenhum momento tentei ler as “entrelinhas” nas falas de minhas entrevistadas, tão pouco interpretar seu conteúdo, ou os sentidos que foram expressos em palavras. O método da “transcrição” fez com que eu elaborasse um novo texto, não reproduzindo o que foi dito, mas recriando, como diz Meihy (1991), a “atmosfera da entrevista”²¹⁰ e induzindo o leitor a produzir sentidos suscitados pelas discussões e pelas leituras por mim realizadas.

Seria a “transcrição” uma forma de transgressão? Acredito que sim, desde que o leitor não tente “interpretar” o texto e se disponha a entrar no jogo ficcional, reconhecendo semelhanças entre a ficção e a vida, participando, conforme Paro (1996), “da criação de mundos e de significados através da linguagem”²¹¹, ainda que não tenha vivido concretamente as histórias que lê nos textos ou vê nos filmes²¹². Ao leitor é permitido transgredir, pois está envolvido em um ato humano pessoal e coletivo, “que é bastante real e que faz parte de seus esforços de dar sentidos às suas experiências”²¹³. Minha tentativa foi de oferecer elementos para que o leitor construísse histórias por meio da leitura de meu texto. Talvez seja estranho ao leitor a “ausência de conexões discursivas”. Talvez o leitor ressinta-se da falta de uma maior articulação entre a teoria e os “dados coletados”. Mas, minha proposta era exatamente a de permitir possibilidades, abrir combinações variadas de histórias e de ordenamento, no decorrer das narrativas.

Talvez fosse necessário explicitar as relações entre mulher, dança, sexualidade, violência, educação. Lembrei-me novamente do texto de Áurea Maria Guimarães (2002). Explorando as imagens de cinema, a autora fez-me compreender que mesmo as imagens de

²¹⁰ MEIHY, 1991, p. 31.

²¹¹ PARO, 1996, p. 36.

²¹² GUIMARÃES, 2002, p.122.

²¹³ Ibidem.

um texto, seja literário, científico, filosófico, sociológico, criam no leitor “uma história interior que não acontece verdadeiramente, que permanece invisível”²¹⁴ e se transforma numa possibilidade educativa de se pensarem as articulações entre a dança, a sexualidade feminina e a violência contra a mulher, contra as pessoas em geral, porque, ao mergulharmos nessas histórias, formamos imagens que “ultrapassam a realidade, ao invés de formar imagens da realidade”²¹⁵, como diria Bachelard ao se referir à imaginação.

Acredito que as imagens presentes em meu texto impulsionem o leitor a conhecer um outro universo. Frente à realidade vivida pelas personagens do texto, o leitor, no limite entre o real e a ficção, poderá perceber imagens que desnaturalizam o entendimento sobre o mundo, compor novos entendimentos, dando sentidos à sua própria experiência, em sua relação com o mundo e não apenas reproduzir o já existente²¹⁶.

Num mundo em que vivemos sobre a síndrome da utilidade, torna-se necessário que eu destaque, neste momento, as leituras que fiz sobre, para que meu trabalho fosse útil.

Releio minha dissertação e cada vez que repito esse gesto exercito o meu olhar. Esse texto poderá servir de base para trabalhos que aprofundem questões teóricas, sobre as quais não pude me debruçar no momento. Talvez ele possa motivar ações no campo educacional, “exercitando” olhares, fazendo com que esses olhares vejam os conflitos presentes nas próprias imagens dos textos, dos filmes, da realidade vivida, e que por isso não se deixam capturar pelas narrativas que nos prendem à realidade de modo a imaginá-la, eternamente, conforme a cronologia ordenada pela historiografia oficial.

Espero que este trabalho, caro leitor, tenha lhe convidado a exercitar seu olhar. Um olhar que não seja apenas devorador de imagens, que não busque apenas a sua interpretação, mas que consiga imaginar, criar novas imagens e novas possibilidades de entrelaçamento entre o meu entorno e as histórias de outros, tanto aquelas que já foram contadas, quanto as que estão “suspensas na espera”.

²¹⁴ GUIMARÃES, 2002, p.123.

²¹⁵ BACHELARD, 1990, p.5.

²¹⁶ GUIMARÃES, op. cit., p.123.

Referências:

- BACHELARD, Gaston. **O ar e os sonhos**: ensaio sobre a imaginação da matéria. São Paulo: Martins Fontes, 1990.
- GUIMARÃES, Áurea Maria. Imagens e Memória na (re) construção do conhecimento. 23^a Reunião Anual da ANPED, **Anais do Congresso**, CDROM, Vol.1, Caxambu, Brasil, set/2000, p. 1-12.
- _____. Imagens de violência no cinema: um trabalho de (re) criação no filme “Coração Selvagem”. **Pro-Posições**. vol.13, n.3 (39), p.113-124, set./dez. 2002. ISSN 01037307.
- MEIHY, José Carlos Sebe Bom. **Canto de Morte Kaiowá**. História oral de vida. São Paulo: Edições Loyola, 1991.
- PARO, Maria Clara Bonetti. Metáfora e metonímia na ficção pós-moderna: The Babysitter. In: HEISE, Eloá (Org.). **Facetas da pós-modernidade: a questão da modernidade**. Caderno 2. São Paulo: Departamento de Letras Modernas/ FFLCH, 1996, p.35-40.

BIBLIOGRAFIA

ALMEIDA, Milton José de. A Educação Visual da Memória: Imagens Agentes do Cinema e da Televisão. **Pro-posições** – Revista quadrimestral de Educação – Unicamp, Campinas, São Paulo, v.10, nº 2 (29), p. 12- 25– Julho de 1999. ISSN 01037307.

_____. **Imagens e sons**. A nova cultura oral. São Paulo: Cortez, 1994.

_____. Investigação Visual a Respeito do Outro. In: GALLO, Silvio e SOUZA, Regina M.(Orgs.). **Educação do Preconceito**: ensaios sobre poder e resistência. Campinas, São Paulo: Editora Alínea, 2004, p.29-67.

ATON, Merit (Mayra Moreira Vasconcellos). **Dança do Ventre, Dança do Coração**. São Paulo: Ed. Radhu, 2000.

BACHELARD, Gaston. **O ar e os sonhos**: ensaio sobre a imaginação da matéria. São Paulo: Martins Fontes, 1990.

BENCARDINI, Patrícia. **Dança do Ventre, Ciência e Arte**. Rio de Janeiro: Textonovo, 2002.

BENJAMIN, Walter. **Obras Escolhidas I**. Magia e Técnica, Arte e Política: ensaios sobre literatura e história da cultura. São Paulo: Brasiliense, 1985.

_____. **Obras Escolhidas II**. Rua de mão única. São Paulo: Brasiliense, 1987.

_____. **Obras Escolhidas III**. Charles Baudelaire, um lírico no auge do capitalismo. São Paulo: Brasiliense, 1989.

_____. **Walter Benjamin**. Coleção Grandes Cientistas Sociais. nº 50, São Paulo: Ática, 1985.

BERMAN, Marshall. **Tudo que é sólido se desmancha no ar**. A aventura da modernidade. São Paulo: Companhia das Letras, 1986.

BICUDO, Maria Aparecida V. A pesquisa qualitativa fenomenológica à procura de procedimentos rigorosos. In: BICUDO, Maria Aparecida V. (Org.). **Fenomenologia: confrontos e avanços**. São Paulo: Cortez Ed., 2000, p. 71-102.

BOSI, Alfredo. Fenomenologia do olhar. In: NOVAES, Adauto (Org.). **O Olhar**. São Paulo: Companhia das letras, 1988, p. 65-88.

BOURCIER, Paul. **História da dança no Ocidente**. São Paulo: Martins Fontes, 1987.

BUCK-MORSS, Susan. **Dialética do olhar**: Walter Benjamin e o projeto das passagens. Belo Horizonte, Minas Gerais: UFMG, 2002.

BUONAVENTURA, Wendy. **Serpent of the Nile**. NewYork: InterlinkBooks, 1998.

CALVINO, Ítalo. **Seis propostas para o próximo milênio**: lições americanas. Trad. Ivo Barroso. São Paulo: Companhia das letras, 1990.

CASTORIADIS, Cornelius. **A Instituição Imaginária da Sociedade**. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1982.

CENCI, Claudia. **A dança da libertação**. São Paulo: Editora Callis, 2002.

CERTEAU, Michel de. **A invenção do cotidiano**. Artes de fazer. 2. ed. Petrópolis, Rio de Janeiro: Vozes, 1996.

CHAUÍ, Marilena. **Conformismo e resistência**: aspectos da Cultura Popular no Brasil. São Paulo: Editora Brasiliense, 1987.

_____. Janela da alma, espelho do mundo. In: NOVAES, Adauto (Org.). **O Olhar**. São Paulo: Companhia das letras, 1988, p. 31-64.

DRUMMOND DE ANDRADE, Carlos. **Amar se aprende amando**: poesia de convívio e de humor. 8. ed. Rio de Janeiro: Record, 1987.

_____. **A Rosa do Povo**. Rio de Janeiro: Record, 2002.

_____. **Corpo**: novos poemas. 10. ed. Rio de Janeiro: Record, 1987.

_____. **Poesias**. Rio de Janeiro, José Olympio, 1942.

_____. **Viola de Bolso**: novamente encordoadas. Rio de Janeiro: José Olympio, 1955.

DURAND, Gilbert. **O imaginário**: ensaio acerca das ciências e da filosofia da imagem. Trad. Renée Eve Levié. 23. ed. Rio de Janeiro: DIFEL, 2001.

DUVIGNAUD, Jean. Microsociologia e formas de expressão do imaginário social. **Revista da Faculdade de Educação da USP**, São Paulo, vol. 12, n. 1/2, p.343-353, 1986. ISSN 1517-9702.

ELIADE, Mircea. **Aspectos do mito**. Lisboa: Edições 70, 1989.

_____. **O sagrado e o profano**: a essência das religiões. São Paulo: Martins Fontes, 1979.

FOUCAULT, Michel. **A ordem do discurso**. Trad. Almeida Sampaio. São Paulo: Loyola, 1996.

_____. **História da sexualidade I**: a vontade de saber. Trad. de Maria Thereza da Costa Albuquerque; J.A. Guilhon Albuquerque. Rio de Janeiro: Edições Graal, 1988.

_____. **Microfísica do poder.** Org. e trad. de Roberto Machado. Rio de Janeiro: Edições Graal, 1990.

_____. **Vigiar e punir:** nascimento da prisão. Petrópolis, Rio de Janeiro: Vozes, 1977.

GAGNEBIN, Jeanne Marie. **Walter Benjamin:** os cacos da história. 2. ed. São Paulo: Brasiliense, 1993.

GALLAND, Antonie. **As Mil e Uma Noites.** Trad. Alberto Diniz. Rio de Janeiro: Ediouro, 2001.

GALZERANI, Maria Carolina Bovério. Imagens Entrecruzadas de Infância e de Produção de Conhecimento Histórico em Walter Benjamin. In: Faria, Ana Lúcia Goulart, et al.(Orgs.) **Por uma Cultura da Infância:** Metodologias de Pesquisa com Crianças. Campinas, São Paulo: Autores Associados, 2002, p. 49 – 68.

_____. Memória, História e (re)invenção educacional: Uma tessitura coletiva na escola pública. In: Menezes, Maria Cristina (org.). **Educação, memória, história:** possibilidades, leituras. Campinas, São Paulo: Mercado de Letras, 2004, p. 287-330.

GUIMARÃES, Áurea Maria. **A depredação escolar e a dinâmica da violência.** Tese de Doutorado. Faculdade de Educação da Unicamp, Campinas, São Paulo, 1990.

_____. **A dinâmica da violência escolar:** conflito e ambigüidade. São Paulo: Autores Associados, 1996.

_____. A Escola e a Ambigüidade da Violência. **Revista Idéias**, São Paulo, n.12, p.51-66, 1992. ISSN 8571391386.

_____. Imagens de violência no cinema: um trabalho de (re) criação no filme “Coração Selvagem”. **Pro-Posições**. vol.13, n.3 (39), p.113-124, set./dez. 2002. ISSN 01037307.

_____. Imagens e Memória na (re) construção do conhecimento. 23ª Reunião Anual da ANPED, **Anais do Congresso**, CDROM, Vol.1, Caxambu, Brasil, set/2000, p. 1-12.

_____. (Org.) O cinema e a escola: Formas imagéticas da violência. In: GUIMARÃES. A.M. (Org.) Na mira da violência. A escola e seus agentes. **Cadernos Cedes**, São Paulo, n. 47, p.104-113, 1998. ISSN 0101262.

_____. O imaginário da violência e a escola. In: TEIXEIRA, Maria Cecília Sanchez & PORTO, Maria do Rosário Silveira (Orgs.). **Imaginário do Medo e Cultura da Violência na Escola**. Niterói, Rio de Janeiro: Intertexto, 2004, p.59-71.

HAGUETTE, Teresa Maria Frota. **Metodologias Qualitativas na Sociologia**. Petrópolis, Rio de Janeiro: Vozes, 1990.

HANANIA, Ray. **The Door of God: The Story of Arabs in America**. USG: Publishing, 2002.

HARDING, Karol Henderson. **The world's oldest dance**. Dance Archives [online], 1993. Disponível em: <<http://www.dancers-archive.com/med-dance/belly-dance-history.txt>> Acesso em 15 de abril de 2005.

HILLMAN, James. **Cidade & Alma**. São Paulo: Studio Nobel, 1993.

_____. **Entre vistas**: conversas com Laura Pozzo sobre psicoterapia, biografia, amor, alma, sonhos, trabalho, imaginação e o estado da cultura. Trad. Lúcia Rosenberg; Gustavo Barcellos. São Paulo: Summus, 1989.

_____. **Psicologia Arquetípica**: Um Breve Relato. Trad. Lúcia Rosenberg e Gustavo Barcellos. São Paulo: Cultrix, 1988.

HOBSBAWM, Eric e RANGER, Terence. **A invenção das tradições**. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1984.

HUTCHEON, Linda; HUTCHEON, Michael. O corpo perigoso. **Revista de Estudos Feministas**. Florianópolis, vol.11, nº.1, p.21-60, Jan./jun. 2003. ISSN 0104-026X.

JOVCHELOVITCH, Sandra. Vivendo a vida com os outros: intersubjetividade, espaço público e representações sociais. In: GUARESCHI, Pedrinho; JOVCHELOVITCH, Sandra (Orgs.) **Textos em representações sociais**. Petrópolis, Rio de Janeiro: Ed. Vozes, 1995, p. 63-85.

LADEIRA, Julieta de G. **As mil e uma noites**. Trad. e adapt. em português. Série Reencontro. São Paulo: Scipione, 1999.

LAGGES, Susana Kampff. **Walter Benjamin**: Tradução e Melancolia. São Paulo: Editora Universidade de São Paulo, 2002.

LA REGINA, Gláucia (Malika). **Dança do Ventre**: uma arte milenar. São Paulo: Moderna, 1998.

LAUTRÉAMONT, Conde de. **Obra Completa**: Os Cantos de Maldoror, Poesias e Cartas. Trad. Cláudio Willer. São Paulo: Iluminuras, 1997.

LÜDKE, Menga; ANDRÉ, Marli E. D. A. **Pesquisa em Educação**: abordagens qualitativas. São Paulo: EPU, 1986.

MAFFESOLI, Michel. **A Conquista do Presente**. Rio de Janeiro: Rocco, 1984.

_____. **A violência totalitária**. Rio de Janeiro: Zahar, 1981.

_____. **Dinâmica da Violência**. São Paulo: Ed. da Revista dos Tribunais, 1987a.

_____. **Elogio da razão sensível**. Petrópolis, Rio de Janeiro: Vozes, 1998.

_____. **O Tempo das Tribos**: o declínio do individualismo nas sociedades de massa. Rio de Janeiro: Forense-universitária, 1987b.

MARDRUS, Doctor J.C. **El libro de las mil noches y una noche**. México: Empresas Editoriales, S. A, 1945.

MARTINS, Joel. **Um enfoque fenomenológico do currículo**: Educação como poésis. Org. Vitória Helena Cunha Espósito. São Paulo: Cortez, 1992.

MATOS, Olgária. **Os Arcanos do Inteiramente Outro**: a Escola de Frankfurt, a melancolia e a revolução. São Paulo: Brasiliense, 1989.

MEIHY, José Carlos Sebe Bom. **Canto de Morte Kaiowá**. História oral de vida. São Paulo: Edições Loyola, 1991.

MEIRELES, Cecília. **Mar Absoluto e outros poemas**: Retrato Natural. Rio de Janeiro, Nova Fronteira, 1983.

MENESES, Adélia B. Scheherazade ou Do Poder da Palavra. **Folha de São Paulo** - Folhetim (suplemento cultural n. 573), São Paulo, 29 de janeiro de 1988.

MICHAUD Yves. **A violência**. São Paulo: Ática, 1989. (Série Fundamentos).

MOHAMMED, Shokry. **La danza mágica dei vientre**. Madri: Ediciones Mandala, 2000.

MORAES, S.H.B. **A dança do ventre e seus benefícios**. Monografia (Licenciatura em Educação Física) -Instituto de Biociências, Universidade Estadual Paulista, Rio Claro, São Paulo: [s/n], 1996.

MOURA, Kátia Cristina Figueiredo de. **Essas bailarinas fantásticas e seus corpos maravilhosos: existe um corpo ideal para a dança?** Dissertação de Mestrado. Universidade de Campinas, São Paulo: [s/n], 2001.

NASSAR, Raduan. **Lavoura Arcaica**. São Paulo: Shwarcz, 1989.

NOVAES, Adauto (Org.). **O Olhar**. São Paulo: Companhia das letras, 1988

PAQUET, Marcel. **René Magritte: (1898-1967)**. O pensamento tornado visível. Lisboa: Ed. Taschen, 2000.

PARO, Maria Clara Bonetti. Metáfora e metonímia na ficção pós-moderna: The Babysitter. In: HEISE, Eloá (Org.). **Facetas da pós-modernidade: a questão da modernidade**. Caderno 2. São Paulo: Departamento de Letras Modernas/ FFLCH, 1996, p.35-40.

PAZ, Octavio; CAMPOS, Haroldo de. **Transblanco: em torno a Blanco de Octavio Paz**. Rio de Janeiro: Guanabara, 1986.

PENNA, Lucy Coelho. **Dance e recrie o mundo: a força criativa do ventre**. 3. ed. São Paulo: Summus, 1993.

PITOMBO, Renata. A abordagem compreensiva na sociologia: Resenha sobre a contribuição de alguns autores fundamentais. In: BIÃO, Armino, PEREIRA, Antonia, CAJAÍBA, Luiz Cláudio, PITOMBO, Renata (Org.). **Temas em contemporaneidade, imaginário e teatralidade**. São Paulo: Annablume, 2000, p.279 – 295.

PORTINARI, Maribel. **História da dança**. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1989.

RONDINELLI, Paula. **Entre a deusa e a bailarina: a polifonia cultural da dança do ventre**. Dissertação de Mestrado. Universidade Estadual Paulista, Instituto de Biociências. Rio Claro, São Paulo: [s/n], 2002.

ROUANET, Sérgio Paulo; MAFFESOLI, Michel. **Moderno x pós-moderno**. UERJ, Rio de Janeiro: Departamento Cultural, 1994.

SAFFE, Bella. Dança do Ventre. In: RIBEIRO, A.R. MAGALHÃES, R (Org.) **Guia de abordagens corporais**. São Paulo: Summus, 1997, p. 65 – 68.

SAID, Edward. **Orientalismo**: o Oriente como invenção do Ocidente. São Paulo: Cia das Letras, 1990.

SANCHEZ TEIXEIRA, Maria Cecília. **Antropologia, Cotidiano e Educação**. Rio de Janeiro: Imago Ed., 1990.

_____. **Discurso pedagógico, mito e ideologia**: o imaginário de Paulo Freire e de Anísio Teixeira. Rio de Janeiro: Quartet, 2000.

SANCHEZ TEIXEIRA, Maria Cecília; PORTO, Maria do Rosário Silveira. Violência, insegurança e o imaginário do medo. In: GUIMARÃES, Áurea M. (Org.) Na mira da violência. A escola e seus agentes. **Cadernos Cedes**, São Paulo, n. 47, p.51-66, 1998. ISSN 0101262.

SARTRE, Jean Paul. **O Imaginário**. São Paulo: Editora Ática, 1996.

SCHMITT, Paula. Egito censura o ventre na dança do ventre. **Folha de São Paulo**. 28 de janeiro de 2001. p.A20.

SCIAMANA, Cássia Elisa Bebetto. **Labirintos**: encontros e desencontros na escola e na vida. Dissertação de Mestrado apresentada à Faculdade de Educação da Unicamp. Campinas, São Paulo, 2005.

SENNET, Richard. **Carne e pedra**: o corpo e a cidade na civilização ocidental. Trad. Marcos Aarão Reis. Rio de Janeiro: Record, 1997.

SEVERINO, Antonio Joaquim. **Metodologia do trabalho científico**. 20. ed. rev. e ampl. São Paulo: Cortez, 1996.

SHARKEY, Shahrazad Shahid. **Resgatando a Feminilidade**: expressão e Consciência Corporal pela Dança do Ventre. São Paulo: Scortecci, 1998.

SHOHAT, Ella. A vinda para a América: reflexões sobre perda de cabelos e de memória. **Revista de Estudos Feministas**, Florianópolis, vol.10, no.1, p.99-117, Janeiro/2002. ISSN 0104-026X.

TEVES, Nilda. O imaginário na configuração da realidade social. In: TEVES, Nilda (Org.) **Imaginário social e educação**. Rio de Janeiro: Gryfus: Faculdade de Educação da UFRJ, 1992, p.03-33.

THOMPSON, Edward P. **Costumes em comum**: estudos sobre a cultura popular tradicional. São Paulo: Cia da Letras, 1998.

WILDE, Oscar. **Salomé**. Trad. de João do Rio; com as ilustrações de Aubrey Beardsley. Rio de Janeiro: Philobiblion, 1977.

ZUBEN, Newton Aquiles Von. Fenomenologia e Existência: Uma leitura de Merleau-Ponty. In: MARTINS, Joel; DICHTCHEKENIAN, Maria Fernanda S. Farinha Beirão. **Temas Fundamentais da Fenomenologia**. São Paulo: Editora Moraes, 1984, p. 55-68.

VIDEOGRAFIA

ALI Baba Goes To Town. Direção de: David Butler. Intérpretes: Eddie Cantor, June Lang, Louise Hovick (Gypsy Rose Lee). U.S.A., 1937, videocassete, VHS/NTSC, black and white.

ARTE da Dança do Oriente, A. Técnicas de quadril com Lulu Sabongi e convidados. Supervisão geral Benilton Assis. Volume 2, 2002, VHS/NTSC, color.

COMO dançar com arte. Com Lulu Sabongi e convidados. Supervisão geral Benilton Assis. Volumes 1 e 2, 1998, VHS/NTSC, color.

LAVOURA Arcaica, da obra de Raduan Nassar. Direção de: Luiz Fernando Carvalho. Intérpretes: Selton Mello, Raul Cortez, Juliana Carneiro da Cunha, Simone Spoladore, Leonardo Medeiros, Caio Blat. LFC Produções & Vídeo Filmes, 2001. DVD (172 min) NTSC, color.

LULU Sabongi: 20 anos de Arte da Dança do Ventre (1993 – 2003). Gravado no Memorial da América Latina. Arte e Dança do Ventre. Direção geral: Victor Trielli. Assistente da direção: Eliana Morseli. Digital Sound, 2003, NTSC/VHS, color.

GIPSY Kings, Us tour live 90. DVD Total, 1990, DVD, NTSC, color.

NARRADORES de Javé. Direção de: Eliane Caffé. Produção de: Vânia Catani. Intérpretes: José Dumont, Nelson Dantas, Rui Resende, Mateus Nachtergaele. Vídeo Filmes, 2003, DVD (102 min), NTSC, color.

MATA Hari. Direção de: George Fitzmaurice. Intérpretes: Greta Garbo, Ramon Navarro, Lionel Barrymore, Luis Stone, EUA, Continental, 1932, VHS/NTSC, black and white.

SALOMÉ. Direção de: Carlos Saura. Intérpretes: Aída Gómez, Pere Arquillué, Paco Mora, Carmem Villena e Javier Toca, MK2 Diffuison, Zebra Produções. Espanha, 2002, VHS/NTSC, color.

SALOME. Direção de: J. Gordon Edwards, Adrian Johnson (cenário) Flavius Josephus (story). Intérpretes: Theda Bara (Salome), G. Raymond Nye (King Herod), Alan Roscoe (John the Baptist), USA, 1918, VHS/NTSC, silent, black and white.

SALOME. Direção de: Peter Hall, Jeannette Aster (Associate Director) John Bury (Designer) Elizabeth Keen (Choreographer). Intérpretes: Maria Ewing (Salome), Kenneth Riegel (King Herod), Michael Devlin (John the Baptist), Gillian Knight (Herodias), Robin Leggate (Narraboth). USA, 1983, DVD (103 min), color.

ROAD to Morocco, The. Direção de: David Butler. Intérpretes: Bing Crosby, Bob Hope, Dorothy Lamour. U.S.A., 1942, VHS/NTSC, black and white.

WORKSHOPS Lulu Sabongi. Isolamentos essenciais, coreografias: taças e Klallege. A arte da Dança do Ventre. Supervisão Geral: Jorge Sabongi. Assistente de produção: Milene Leal Rose Langhamer/ Marcio Luis: Digital Sound, 2003, NTSC/VHS, color. Volume 7.

APÊNDICES

As histórias das depoentes

Shahrazad foi a primeira dançarina árabe selecionada para a entrevista. Em seguida, escolhemos duas dançarinas que foram suas alunas: Lulu Sabongi e Suheil. Entrevistamos alunas dessas dançarinas, que são professoras de Dança do Oriente: Ana Paula, Hebe, Marina e Rosana. Entrevistamos, igualmente, alunas que estão em um nível iniciante ou intermediário do aprendizado da Dança do Oriente: Creusa, Denise, Priscila e Sakae.

A escolha iniciou-se por Shahrazad, a pioneira em estabelecer a Dança do Oriente no país, tal como se encontrava nos países árabes, e uma das primeiras a apresentar um método de ensino que zelava por uma disciplina corporal.

Madeleine Iskandarian, 66 anos, que adotou o nome artístico de Shahrazad Shahid Sharkey, nasceu em Bethlehem (Palestina), criou-se em Alep (Síria) e depois foi para Beyrouth (Líbano). É descendente de armênios. O nome Shahrazad foi inspirado na personagem do livro “As Mil e Uma Noites”.

Iniciou a prática do Ballet Clássico aos quatro anos de idade. O ensino da Dança do Oriente ocorria na sua vida cotidiana devido a sua herança cultural. Segundo Shahrazad, não havia escolas de Dança do Oriente no mundo árabe, isto foi uma iniciativa ocidental.

Com apenas sete anos foi para Jordânia e iniciou sua carreira artística em festas familiares. Sua mãe musicista tocava alaúde, violão e violino e a acompanhava em suas apresentações. Buscava dessa forma meios que garantissem seu sustento. Aos oito anos estreou no teatro. O Príncipe Emir Naif teve oportunidade de vê-la numa de suas apresentações e convidou-a para dançar em seu casamento.

Ao completar nove anos, Shahrazad foi convidada pelo Rei Abdallah da Jordânia a dançar em seu palácio.

Suas apresentações em público foram se multiplicando: foi para Alepo (Síria), com estada de um ano, foi para o Líbano, onde residiu três meses e depois seguiu para Bagdá.

Aos doze anos retornou ao Líbano, passando por um período de sucesso e reconhecimento neste país. Quando tinha dezesseis anos recebeu um convite para participar de um filme no Egito, porém, teria que, por meio do matrimônio, tornar-se uma cidadã egípcia. Shahrazad recusou.

Aos dezessete anos recebeu um convite para estrelar em filmes hollywoodianos. Sua mãe se opôs. Consternada optou por deixar sua carreira artística.

Casou-se aos dezoito anos e veio morar no Brasil. Teve um casal de filhos. Após um período de doze anos, Shahrazad sentiu a necessidade de retornar aos palcos. Viajou para diversas regiões do Brasil, apresentando-se como dançarina e cantora, em grandes clubes, teatros, restaurantes, programas televisivos, festas e casamentos.

Em 1979 passou a ministrar aulas de Dança do Oriente. Nesta época, apresentava-se na Tenda Árabe Bier Maza, em São Paulo.

Em 1982 realizou uma turnê nos Estados Unidos apresentando-se em San Francisco, Chicago, Las Vegas e Miami. No ano de 1983 foi convidada a apresentar-se em Montreal, Ottawa e Toronto (Canadá). Essa turnê durou três meses. Retornou ao Brasil e reiniciou suas aulas de Dança do Oriente, desenvolvendo um trabalho específico para pessoas com problemas de saúde, principalmente na coluna.

Madeleine Iskandarian Sharkey tem 66 anos, ministra aulas em uma casa simples em Osasco e apresenta-se em algumas festas, quase sempre concedidas em sua homenagem. Para as dançarinas árabes brasileiras, Shahrazad representa o ícone e a fonte inesgotável de conhecimento para toda a história da Dança do Oriente no país.

Em seu livro Shahrazad (1998) escreve que em seus sonhos recebia mensagens dizendo que seria a precursora dessa dança no Brasil. A partir do trabalho de Shahrazad, a Dança do Oriente adquiriu características próprias e hoje, o país possui dançarinas altamente gabaritadas.

O Brasil hoje é um grande pólo da dança mundial. As bailarinas brasileiras são muito bem conceituadas e em sua maioria, respeitadas (Suheil) .

Existem bailarinas brasileiras atuando profissionalmente na Noruega, nos Estados Unidos, no Chile, em Portugal, na Itália, no Egito, enfim, bailarinas que tenham uma boa didática terão uma grande penetração. A maior dificuldade na Europa e nos Estados Unidos é a didática. Nos Estados Unidos o mercado é imenso, tem que ser realmente um bom profissional para atuar lá. Eles têm uma tradição mais longa, já devem ter seus cinquenta anos de Dança do Oriente e aqui temos trinta e poucos anos. Então, lá têm grandes nomes, pessoas que fizeram

história. Mas, as brasileiras estão tomando espaço nos países do mundo. Acho que isso tende a crescer.(Lulu Sabongi)

No decorrer dos vinte cinco anos de ensino, Shahrazad formou inúmeras dançarinas árabes. Escolhemos para a pesquisa duas dançarinas: Lulu Sabongi e Suheil.

Lulu não é apenas a forma abreviada do nome de Luciana, mas traz, como todo nome de dançarina árabe, seu significado. No caso de Lulu, seu nome em árabe significa “pérola”. Lulu tem 38 anos e pode ser considerada uma das mais reconhecidas dançarinas de Dança do Oriente no país e em muitos outros países.

Lulu é esposa de Jorge Sabongi, proprietário da Casa de Chá Khan el Kalili (aberta em 1982) em São Paulo, a primeira e mais estruturada casa temática do Brasil, com dança e música ao vivo. Eles administram duas escolas de formação em Dança do Oriente, em São Paulo e em Itu.

Lulu Sabongi foi responsável, em grande parte, pela busca de uma metodologia de aula que primasse pelo aprimoramento técnico das brasileiras e pela difusão da Dança do Oriente em todo país. Foi uma das primeiras dançarinas a produzir vídeos didáticos na área.

Quando criança, Lulu havia freqüentado aulas de Ballet Clássico e Jazz, mas, por dificuldades financeiras, cursou por pouco tempo esses estilos. Aos dezessete anos viu pela primeira vez a Dança do Oriente e iniciou sua prática.

Lulu Sabongi é uma dançarina árabe única. Ao dançar expressa sua alma. Muito zelosa pela tradição árabe e pelas Danças Clássicas, sempre expõe seu vasto conhecimento ao apresentar-se.

(...) Mas, quando eu vou para outros países, eu já sou uma convidada especial, então é diferente. Tratam-me bem, me tratam com respeito. Na maior parte dos lugares, sou convidada porque me conhecem ou conhecem os vídeos, querem alguma coisa, querem fazer aula. Eu já trabalhei no Chile, na Espanha, Noruega, Suécia, Dinamarca, no Egito. Este ano, eu sou convidada para um festival, no ano que vem, em fevereiro está marcado de eu ir para o Japão, tenho um convite para Portugal, talvez tenha uma pequena turnê por alguns estados dos Estados Unidos no ano que vem. Tenho convites que não se concretizaram, não chegaram às vias de fato, mas aconteceram, alguns que vieram da Austrália e outros que vieram da Alemanha (Lulu Sabongi).

Audrey Pimenta foi batizada²¹⁷ por Sharahzad em 1987 e recebeu o nome artístico de Laialy Suheil. Utiliza atualmente apenas o último nome. Suheil tem 34 anos, é Designer formada pela EPA e Arquiteta Urbanista, formada em Belas Artes, em São Paulo.

Sua formação em dança foi em Ballet Clássico, pelo Método Russo. Formou-se em Dança Contemporânea, pelo método de Martha Graham. Praticou Jazz e Sapateado. Também estudou Alongamento, Consciência Corporal, Flamenco, Danças Afro, Danças Sagradas, Dança Clássica Oriental, Danças Tradicionais Orientais no Egito, Arábia, Turquia, Líbano, Golfo e Índia. Como bailarina clássica, dançou em companhias como “A Jovem Guarda do Ballet Nacional de Cuba” e “O Ballet Nacional do Brasil”.

Em 1985, eu tinha apenas 15 anos e foi muito difícil encontrar uma professora. Descobri a Sharahzad e precisei convencê-la a me ensinar. Éramos um grupo muito pequeno e exclusivo. Ela foi minha primeira e grande mestra. Lá me formei e comecei a lecionar. Depois resolvi seguir meu próprio caminho. De lá pra cá, muitos outros mestres (Suheil)

Ministrou aulas de Dança do Oriente por um longo período em São Paulo, inclusive na escola de Shahrazad. Mudou-se para Ubatuba, onde abriu sua escola de dança. Ministra aulas em Ubatuba (São Paulo), Caraguatatuba (São Paulo), Ilha Bela (São Paulo), Paraty (Rio de Janeiro), Rio Claro (São Paulo) e São Paulo.

Aperfeiçoou-se com dançarinas, coreógrafos e percussionistas brasileiros e internacionais no Canadá, Estados Unidos, Turquia, Argentina e Egito.

Suheil é uma dançarina de estilo próprio e inovador. Foi convidada em 2003 a gravar um vídeo e dançar com a “Ya Amar!” Midle Eastern Dance Co.” (uma das maiores companhias internacionais de Dança do Oriente) em Los Angeles. Suheil também lecionou no mesmo ano no Hollywood Dance Center e ministrou workshops para profissionais da área. Apresentando-se no evento “The Belly Dancers Superstars” Search foi eleita pelos jurados, juntamente a uma colega americana, para estar entre as “Superstars Belly dancers”.

²¹⁷ As alunas de Shahrazad, ao término do aprendizado, quando a professora percebe que a aluna já possui a competência de ser uma dançarina árabe, passam por esse rito de iniciação. O batizado consiste em uma apresentação de dança solo pela dançarina que será batizada e Shahrazad manifesta o nome que lhe foi escolhido. Quase sempre esse nome relaciona-se com as características que a dançarina árabe revela em sua dança. Esse rito também é utilizado por outras dançarinas orientais.

Escolhemos para a pesquisa quatro alunas que fizeram aulas com Suheil e/ou com Lulu, que hoje trabalham como professoras de Dança do Oriente.

Ana Paula tem 35 anos e é Administradora de Empresa. Formou-se em Ballet Clássico em Ribeirão Preto. Fez cursos de Sapateado, Jazz, Aeróbica, Axé, Ballet Moderno. Prática Dança do Oriente há 9 anos. Atualmente ministra aulas de dança árabe em Ubatuba e trabalha como empresária.

Hebe, 36 anos, formada em Direito, atua apenas como professora de Dança do Oriente e dançarina, em Rio Claro e Araras. Prática a Dança do Oriente desde 1998. Havia praticado Ballet Clássico na infância, Jazz e Ballet Moderno.

Marina começou a praticar Dança do Oriente aos 14 anos. Nunca havia cursado aulas de qualquer estilo de dança. Ao ver uma apresentação de Dança do Oriente, quebrou os tabus de sua família, que era evangélica, e ingressou no curso. Hoje, aos 21 anos, trabalha como professora de Dança do Oriente em Rio Claro e está cursando a graduação em Educação Física.

Rosana é farmacêutica e professora de Dança do Oriente em Rio Claro. Fez quatro anos de Ballet Clássico e Jazz. Tem 29 anos e ingressou para a carreira há oito anos, aproximadamente.

As alunas Priscila e Denise estão no nível intermediário de aprendizado em Dança do Oriente. Ambas com três anos de estudo. Priscila está concluindo a graduação em Direito e Denise é mestre em sua área de estudo: Geociências e Meio Ambiente. Suas idades são respectivamente 23 e 28 anos. Priscila havia feito cursos de dança por um curto período, como Danças de Salão e Axé. Denise nunca cursou outra aula de dança.

A princípio fui motivada pelo desafio, a vontade de desenvolver movimentos tão belos que me aparentavam de extrema dificuldade, mas, no decorrer do aprendizado, notei os benefícios não só físicos como a modelação do corpo, dando-lhe formas mais femininas e leveza aos movimentos usuais, mas também psíquicos. Sempre fui muito tímida, tinha dificuldades para falar em público e estava sentindo essa dificuldade ser refletida na faculdade, na apresentação de trabalhos e a dança me ajudou muito neste aspecto. Hoje, não tenho mais problemas em falar em público, subir num palco. Me sinto mais segura. Posso dividir minha vida e até mesmo minha personalidade em antes da Dança do Ventre e após a dança.

É muito difícil traduzir o sentimento, a enorme satisfação que dançar me traz. É um misto de alegria com magia. Vejo a dança como algo sagrado, cada dia sinto-me mais motivada. Encanta-me a magia, a segurança e o poder que a imagem da dançarina passa aos espectadores (Priscila).

Creusa e Sakae estão iniciando o aprendizado em Dança do Oriente, com aproximadamente um ano de curso. Sakae, 39 anos, mestre em Microbiologia, havia cursado Ballet Clássico durante o ginásio e feito Dança Tradicional de Okinawa, quando morara no Japão. Creusa, 33 anos, técnica em contabilidade, cursara apenas Danças de Salão.

Os movimentos feitos durante a dança me chamaram muita atenção. Também ouvi dizer que fazia bem ao ego, eliminando o stress e depressão. Na época, estava em tratamento. A partir do momento em que iniciei, meu tratamento evoluiu muito. Procuro na dança um corpo definido, e também melhorar minha auto-estima. Não busco, nem tenho essa pretensão, de ser uma grande bailarina. Apenas quero saber dançar, para mim mesma (Creusa).

Fios das imagens da Dança do Oriente – Edição de vídeo

ANEXOS

Anexo 1

Alguns figurinos utilizados no Brasil



Soraia Zaied vestida para o Meleah Laff – São Paulo



Laialy Suheil trajando o figurino do Said – São Paulo



Lulu Sabongi interpreta uma ghawazee – São Paulo



Mônica Landi vestida para o Khaleege – Goiás



Michelli Nahid utiliza um chador para Dança tradicional – São Paulo



Grupo da Khan el Khalili dançando o Shemadan com o figurino estilo cabaré (duas peças) – São Paulo



Grupo Folclórico da Khan el Khalili apresentando a Dança do Jarro e o Dabke – São Paulo



Grupo Folclórico Brigitte Bacha
Minas Gerais



Cia Halim – Dança étnica contemporânea, estilo tribal
São Paulo

Anexo 2

Roteiro de entrevista com dançarinas e professoras de Dança do Oriente

- 1) Diga seu nome completo, seu nome artístico, o significado do seu nome artístico, sua idade e sua formação acadêmica.
- 2) Qual foi sua formação em dança? Que estilos de dança você já praticou?
- 3) Por que você escolheu a Dança do Oriente?
- 4) Como, onde e quando você iniciou a prática de Dança do Oriente? Quem foi sua mestra?
- 5) Quais suas lembranças nas diferentes épocas de sua vida com relação a Dança do Oriente? Você lembra-se do que achava da Dança do Oriente antes de praticá-la? E quando iniciante? E agora?
- 6) Como era a disciplina do corpo nas aulas de Dança do Oriente? E hoje essa disciplina tem mudado?
- 7) Pelos seus conhecimentos, no decorrer da história da Dança do Oriente como era o aprendizado da dança e como acontecia essa disciplina do corpo?
- 8) Pelos seus conhecimentos, como a Dança do Oriente se desenvolveu no Brasil?
- 9) Como estava a Dança do Oriente no Brasil quando você iniciou seu aprendizado? Você participou da introdução da Dança do Oriente no país, qual a importância deste acontecimento?
- 10) Como as dançarinas orientais eram tratadas na época em que você iniciou? Existiam preconceitos?
- 11) Você precisou abandonar algo para se dedicar a Dança do Oriente por motivos de discriminação?
- 12) Você acha que a dançarina árabe hoje é tratada com respeito e seus méritos são reconhecidos? Você acha que existe diferença no modo como são tratadas as profissionais de outras expressões corporais artísticas, como por exemplo, do ballet clássico, da dança moderna? Explique.
- 13) Em outros países, como é esse tratamento? Em quais países você já trabalhou?

- 14) Você acredita que algumas pessoas vêem essa modalidade de dança como ameaçadora? Porquê?
- 15) Ao dançar o que você sente? O que lhe conduz a dançar?
- 16) Quando as alunas lhe procuram elas possuem esses mesmos sentimentos?
- 17) Quais imagens as alunas iniciantes e os leigos têm da Dança do Oriente?
- 18) Quando você dança apropria-se de imagens mitológicas? Quais?
- 19) Em cada dança as imagens são sempre as mesmas ou variam? Se variam, de acordo com o quê?
- 20) Como você relaciona essa experiência na prática docente? Quais imagens você passa para suas alunas em sua didática?
- 21) Você acha que a Dança do Oriente é uma arte vinculada ao sagrado?
- 22) Qual o papel da sexualidade na Dança do Oriente?
- 23) Que relações você faz entre Dança do Oriente, sagrado e erótico?
- 24) Você acredita que todos divulguem a Dança do Oriente da mesma forma no país?
- 25) Como o Brasil tem participado da Dança do Oriente mundial? Como as brasileiras são representadas no exterior?
- 26) As brasileiras têm resgatado e criado novas manifestações de Dança do Oriente? Você acha isso interessante para a arte?
- 27) Essa cultura deve ser chamada de árabe ou brasileira?
- 28) A dança no palco ou entre as mesas? Por que?
- 29) Qual classe econômica mais pratica a Dança do Oriente?
- 30) Qual a forma física ideal para a Dança do Oriente? E a idade ideal?
- 31) De que modo a Dança do Oriente contribui para o campo educacional?
- 32) Que relações você faz entre Dança do Oriente e educação/ formação da mulher?

Anexo 3

Roteiro de entrevista com professoras de Dança do Oriente

- 1) Diga seu nome completo, seu nome artístico, o significado do seu nome artístico, sua idade e sua formação acadêmica.
- 2) Há quanto tempo pratica Dança do Oriente?
- 3) Qual foi sua formação em dança? Que estilos de dança você já praticou?
- 4) Por que você escolheu a Dança do Oriente?
- 5) Como, onde e quando você iniciou a prática de Dança do Oriente? Quais foram suas professoras?
- 6) O que lhe motivou a praticá-la? O que você buscava nesta dança? O que lhe afetava como espectadora de Dança do Oriente?
- 7) Quais suas lembranças nas diferentes épocas de sua vida com relação à Dança do Oriente? Você lembra-se do que achava da Dança do Oriente antes de praticá-la? E quando iniciou? E agora?
- 8) Você já sofreu algum tipo de preconceito por praticar Dança do Oriente? Comente.
- 9) Você acredita que algumas pessoas vêem essa modalidade de dança como ameaçadora? Porquê?
- 10) Como era a disciplina do corpo nas aulas de Dança do Oriente? E hoje essa disciplina tem mudado?
- 11) Você acha que a dançarina árabe hoje é tratada com respeito e seus méritos são reconhecidos? Você acha que existe diferença no modo como são tratadas as profissionais de outras expressões corporais artísticas, como por exemplo, do ballet clássico, da dança moderna? Explique.
- 12) Você acha que a Dança do Oriente é divulgada de maneira adequada pelos meios de comunicação?
- 13) Ao dançar o que você sente? O que lhe conduz a dançar?
- 14) Quando as alunas lhe procuram elas possuem esses mesmos sentimentos?
- 15) Como é o relacionamento com as pessoas que freqüentam o grupo de Dança do Oriente? O que as une?

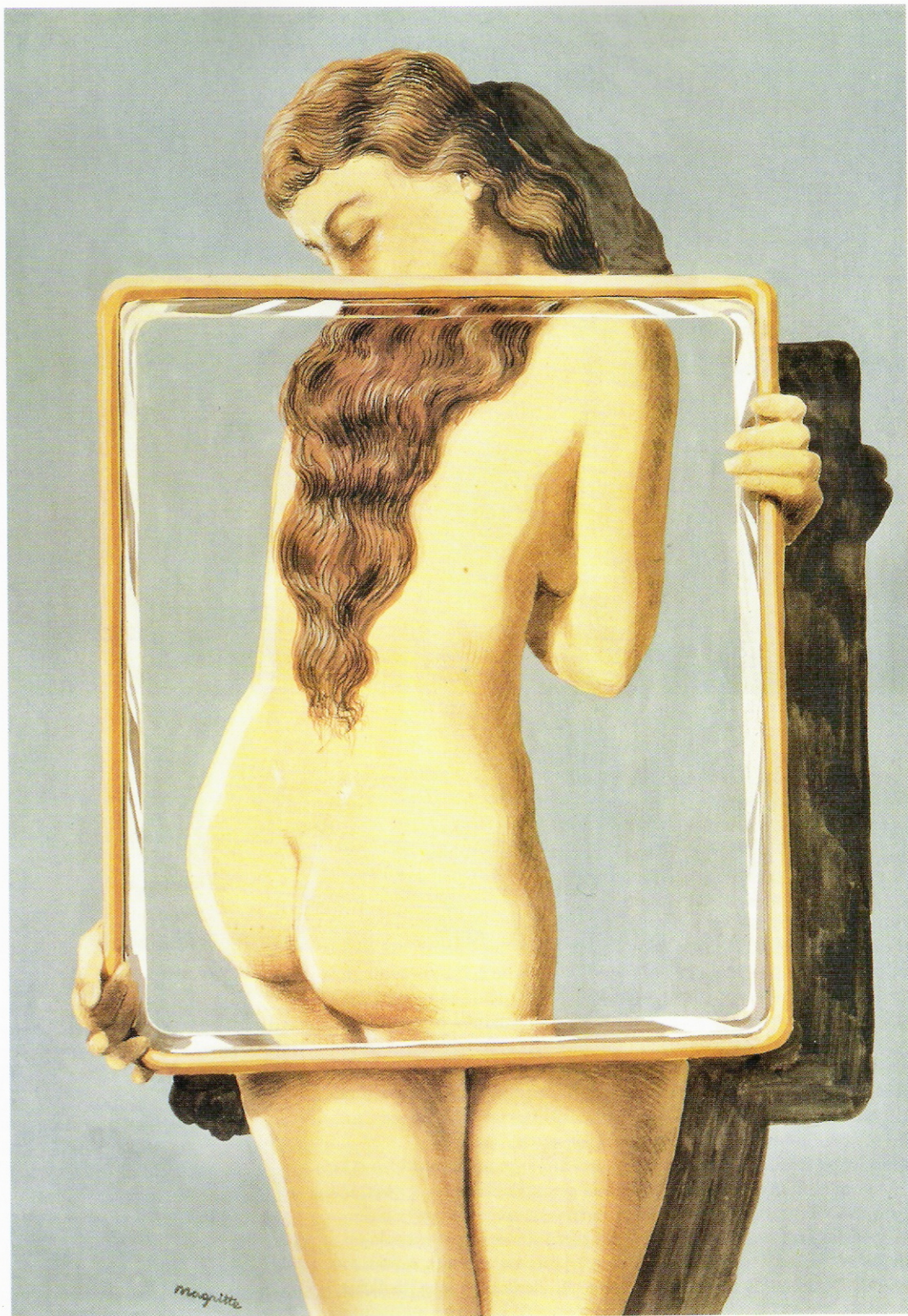
- 16) Quais imagens as alunas iniciantes e os leigos têm da Dança do Oriente?
- 17) Quando você dança apropria-se de imagens mitológicas? O que você imagina ao dançar?
- 18) Como você relaciona essa experiência na prática docente? Quais imagens você passa para suas alunas em sua didática?
- 19) Você acredita que todos divulguem a Dança do Oriente da mesma forma no país?
- 20) Você acha que a Dança do Oriente é uma arte vinculada ao sagrado?
- 21) Para você qual seria o papel da sexualidade na Dança do Oriente?
- 22) Que relações você faz entre Dança do Oriente, sagrado e erótico?
- 23) Em suas turmas, que classe econômica mais pratica a Dança do Oriente?
- 24) Qual a forma física ideal para a Dança do Oriente? E a idade ideal?
- 25) De que modo a Dança do Oriente contribui para o campo educacional? Que relações você faz entre Dança do Oriente e educação/ formação da mulher?

Anexo 4

Roteiro de entrevista com alunas de Dança do Oriente

- 1) Diga seu nome completo, sua idade, sua profissão e sua formação acadêmica.
- 2) Há quanto tempo pratica Dança do Oriente?
- 3) Que estilos de dança você já praticou?
- 4) Por que você escolheu a Dança do Oriente?
- 5) Como, onde e quando você iniciou a prática de Dança do Oriente?
- 6) O que lhe motivou a praticá-la? O que você buscava nesta dança?
- 7) O que lhe afetava como espectadora de Dança do Oriente?
- 8) Quais suas lembranças nas diferentes épocas de sua vida com relação à Dança do Oriente? Você lembra-se do que achava da Dança do Oriente antes de praticá-la? E quando iniciou?E agora?
- 9) Você já sofreu algum tipo de preconceito por praticar Dança do Oriente? Comente.
- 10) Você acredita que algumas pessoas vêem essa modalidade de dança como ameaçadora? Porquê?
- 11) Você acha que a Dança do Oriente é divulgada de maneira adequada pelos meios de comunicação?
- 12) Ao dançar o que você sente? O que lhe conduz a dançar?
- 13) O que lhe motiva a participar de festivais de dança, concursos, sair de sua vida cotidiana e praticar por horas uma coreografia?
- 14) Como é o relacionamento com as pessoas que freqüentam o grupo de Dança do Oriente? O que as une?
- 15) O que você imagina ao dançar?
- 16) Você acha que a Dança do Oriente é uma arte vinculada ao sagrado?
- 17) Para você qual seria o papel da sexualidade na Dança do Oriente?
- 18) Que relações você faz entre Dança do Oriente, sagrado e erótico?

Anexo 5



Anexo 6

