



UNIVERSIDADE FEDERAL DO CEARÁ
CENTRO DE HUMANIDADES
DEPARTAMENTO DE PSICOLOGIA
PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM PSICOLOGIA

ALEXANDRA VERAS SOBREIRA

O CORPO QUE DANÇA: METAMORFOSES DE UM CORPO FEMININO

FORTALEZA

2022

ALEXANDRA VERAS SOBREIRA

O CORPO QUE DANÇA: METAMORFOSES DE UM CORPO FEMININO

Dissertação apresentada ao Programa de Pós-Graduação em Psicologia, do Departamento de Psicologia, da Universidade Federal do Ceará, como requisito para obtenção do título de Mestra em Psicologia.

Orientador: Prof. Dr. Aluísio Ferreira de Lima

FORTALEZA

2022

Dados Internacionais de Catalogação na Publicação
Universidade Federal do Ceará
Sistema de Bibliotecas

Gerada automaticamente pelo módulo Catalog, mediante os dados fornecidos pelo(a) autor(a)

S659c Sobreira, Alexandra Veras.

O corpo que dança : metamorfoses de um corpo feminino / Alexandra Veras Sobreira. – 2022.
134 f. : il. color.

Dissertação (mestrado) – Universidade Federal do Ceará, Centro de Humanidades, Programa de Pós-Graduação em Psicologia, Fortaleza, 2022.

Orientação: Prof. Dr. Aluisio Ferreira de Lima.

Coorientação: Profa. Dra. Marcelle Jacinto da Silva.

1. Dark Fusion; Dança do Ventre; Identidade; Performance. I. Título.

CDD 150

ALEXANDRA VERAS SOBREIRA

O CORPO QUE DANÇA: METAMORFOSES DE UM CORPO FEMININO

Dissertação apresentada ao Programa de Pós-Graduação em Psicologia, do Departamento de Psicologia, da Universidade Federal do Ceará, como requisito para obtenção do título de Mestra em Psicologia.

Orientador: Prof. Dr. Aluísio Ferreira de Lima

Aprovada em: 27/04/2022.

BANCA EXAMINADORA

Prof. Dr. Aluísio Ferreira de Lima (Orientador)
Universidade Federal do Ceará (UFC)

Prof.^a Dra. Marcelle Jacinto da Silva (Coorientadora)
Universidade Federal do Ceará (UFC)

Prof.^a Dra. Sofia Rodrigues Boito
Universidade de São Paulo (USP)

Prof.^a Dra. Emyle Pompeu de Barros Daltro
Universidade Federal do Ceará (UFC)

AGRADECIMENTOS

Pari duas vezes: na primeira vez, aos 16, tive Amanda, que significa amada e, desse significado, já infere-se a importância dela na minha vida; na segunda vez, aos 43, pari uma cria que chama-se “O corpo que dança”. Ambas são arianas, nasceram em Abril, apenas mais uma coincidência do destino. A partir do meu ventre, gerei coisas distintas e, embora tenha o gosto de um filho, a segunda gestação durou bem mais tempo que a primeira, algo que crescia e tomava corpo abaixo e a partir do coração, assim como a outra. Ganhando espaços subjetivos, mas carregando um sabor ainda um pouco desconhecido. A segunda é uma espécie de compartilhamento de ventre de outras, ventres que dançam. Dança do ventre... do ventre se fez dança, do ventre e da dança se fez escrita. Sim, o nome dessa dança é mesmo bastante simbólico.

Deixar reverberar as narrativas trazidas dos ventres de outras e ser gestado no meu é mesmo um privilégio que busco partilhar em troca. Esse processo rítmico tem um tempo próprio e quero dividi-lo com outros que me acompanharam nessa travessia. Coletivos independentes, mas que formaram uma imensa rede de apoio.

Agradeço ao ventre da minha mãe que, juntamente com meu pai, me colocou no mundo, assim como aos meus ancestrais e minhas ancestrais. Sem vocês não estaria aqui.

Agradeço à minha única irmã, por sempre me dar asas quando preciso, colo, incentivo e escuta.

Aos meus: Francisco José, Livanilde, Caroline, Amanda e Helô, a minha mais singela gratidão. Vocês me ensinam o que realmente importa. Amo vocês!

À Wanne, amiga de nome pequeno e alma grandiosa, quem mais me incentivou e cobrou que eu tentasse o Mestrado. Amiga, sem a sua dedicação e o seu afeto eu não teria escrito isso. Com você dividi muitos momentos dessa trajetória.

À minha amiga Valéria, pessoa caprichosa no ato de ser amiga, obrigada por me doar luz, asas e ouvidos incondicionalmente, por várias e várias vezes. Obrigada pela luz que emana, pelos incentivos e ajuda em todos os sentidos.

Às amigas da turma do funil: Berna, Kadidja, Anny, Débora e Larissa que, desde a faculdade, andam juntas comigo. Meninas, vocês foram essenciais em muitas etapas da minha vida e não consigo nem dizer o quanto. Muito obrigada!

À todas as almas dançantes, à quem pratica, praticou, se imagina ou se imaginará dançando: agradeço a todas vocês e a uma dança que proporciona esse

desvelar; das colegas de palco, de sala de aula, das professoras; a responsável pela minha iniciação na dança, minha professora Mel Rayzel; à minha interlocutora “Maia”, por sua disponibilidade confiante em participar da pesquisa; às mulheres que contribuíram e somaram para a realização da minha pesquisa: Gilmara Cruz, Malu Jimenez, Natália Espinosa, Tuliola, Raquel - pessoas trazidas pela pesquisa e pelo vento que dança, atmosfera lúdica nos espaços do existir.

À minha psicóloga, Andressa. Quem muito me ajudou a ficar em pé e seguir durante toda essa jornada. E ao grupo terapêutico de mulheres, por me acompanhar por um tempo.

Juntas conseguimos montar uma tenda vermelha!

Aos amigos da turma do Mestrado: Ailton, Lívia, Ademar, Laisa, Rebecca, Renata; pelas trocas, conversas, apoio, reflexões.

Agradeço ao meu orientador, Prof. Dr. Aluísio Ferreira de Lima, pela paciência com os meus processos, pelo acolhimento, pelos ensinamentos e compartilhamentos.

Agradeço à minha coorientadora, Prof.^a Dra. Marcelle Jacinto da Silva, por seu carinho delicado e presente, um serzinho que chegou como um grande presente no meio dessa minha jornada.

Às professoras participantes da banca examinadora, Prof.^a Dra. Emyle Pompeu de Barros Daltro e Prof.^a Dra. Sofia Rodrigues Boito, pelas valiosas contribuições e disponibilidade de tempo.

Agradeço à vida dos meus que deixaram o plano terrestre nesses anos do mestrado: minha avó Livaldina e o meu avô Djalma, meus últimos avós; minha tia Ângela e minha tia Livanira: obrigada pelas convivências, trocas, ensinamentos, amor e descendência. Por vezes, custo a crer que os seus ciclos se encerraram nessa existência.

À Antônio da Costa Ciampa, que não é meu familiar, mas é um pilar na referência da construção dessa dissertação; Ciampa faleceu quando eu já estava no finalzinho do processo de escrita. Obrigada por compartilhar conosco a sua teoria cuidadosa. É por ela que essas palavras se entrecruzam, e você tem um legado.

À CAPES, pelo apoio financeiro com o auxílio da bolsa.

Então, existe uma questão de uma cultura que está enraizada na mente das pessoas que não as deixam entender também a beleza que há no outro lado. Em uma sociedade em que você tem que estar sempre sorrindo, que você tem que estar sempre arrumada. Em uma sociedade que exige principalmente da mulher, que você esteja nesse lugar de sempre equilibrada, de sempre bonita, elegante, educada.

É claro que tudo que vai quebrar essa regra, dessa mulher domesticada por essa sociedade, vai ser demonizado, vai ser visto como algo ruim, como algo escuro. Já era de se esperar que a sociedade enxergasse essa dança como algo negativo.

Eu já esperava isso, só que o meu papel como artista e como professora dentro desse estilo é tentar desmistificar essas coisas e quebrar essas visões duais que as pessoas têm do mundo, da vida, porque há beleza na tristeza, há beleza na melancolia e a gente pode conseguir uma evolução pessoal, muito mais dando atenção pra esses momentos, tentando entender o porquê que a gente se sente daquele jeito.

(Gilmara Cruz)

RESUMO

Essa pesquisa foi desenvolvida na área da Psicologia, mais especificamente, da Psicologia Social Crítica, com ênfase na dança, na identidade e na metamorfose. A dança do ventre possui uma história atravessada por diferentes tipos de opressão aos corpos femininos. Carregada de estigmas e preconceitos que enquadram as performances da bailarina em sentidos eróticos e sensuais, como forma de prazer para homens heterossexuais. O recorte da pesquisa é, no entanto, referente a uma ramificação da dança do ventre, chamada de *Dark Fusion*, formato este que possui adaptações e desdobramentos e carrega influências do estilo gótico. Observar o reflexo das representações na identidade possibilita enxergar toda essa construção pautada no colonialismo, nas relações de gênero e classe, à luz de uma perspectiva descolonial. A identidade que emerge pode ser agrupada como peça fundamental para a compreensão, aceitação e reconhecimento das invisibilidades de grupos marginais. Trata-se de uma abordagem qualitativa, com narrativa de uma única história de vida acerca de uma mulher que dança e da sua trajetória relacionada ao processo da dança. A análise dos dados passa pela narrativa, exposta por processos de metamorfose e de reconhecimento imbricados com um processo de escuta das experiências, por meio de entrevista livre de questionários e/ou formulários. Uma noção de identidade contextualizada a partir dos estudos da identidade como metamorfose de Antônio Ciampa, e da dinâmica das personagens constituídas por/e sobre a dança. Tem-se como referencial teórico o conceito de "orientalismo", trabalhado por Edward Said; críticas descoloniais a partir de Ochy Curiel, María Lugones e Glória Anzáldua; e discussões sobre corpos com Merleau-Ponty, José Gil, e Uno. Os resultados da pesquisa reiteram a abordagem da dança como um elo à força vital e instrumento para vários "eus" (personagens), e campo de experimentação de profundezas emocionais. Discute-se, ainda, como se dá a apropriação desse corpo, especificidades que o praticar a dança produz nas relações de reconhecimento de si e dos sentidos vivenciados no processo de metamorfose.

Palavras-chaves: *Dark Fusion*; Dança do Ventre; Identidade; Performance.

ABSTRACT

This research was developed in the area of Psychology, more specifically, Critical Social Psychology, with an emphasis on dance, identity and metamorphosis. Belly dancing has a history crossed by different types of oppression of female bodies. Loaded with stigmas and prejudices that frame the dancer's performances in erotic and sensual senses, as a form of pleasure for heterosexual men. The research clipping is, however, referring to a branch of belly dancing, called Dark Fusion, a format that has adaptations and developments and carries influences from the Gothic style. Observing the reflection of representations in identity makes it possible to see all this construction based on colonialism, on gender and class relations, in the light of a decolonial perspective. The identity that emerges can be grouped as a fundamental piece for the understanding, acceptance and recognition of the invisibilities of marginal groups. It is a qualitative approach, with the narrative of a single life story about a woman who dances and her trajectory related to the dance process. Data analysis goes through the narrative, exposed by processes of metamorphosis and recognition intertwined with a process of listening to experiences, through interviews free of questionnaires and/or forms. A contextualized notion of identity based on Antônio Ciampa's studies of identity as a metamorphosis, and on the dynamics of the characters constituted by and about dance. The theoretical reference is the concept of "Orientalism", worked by Edward Said; decolonial criticisms from Ochy Curiel, María Lugones and Glória Anzáldua; and discussions about bodies by Merleau-Ponty, José Gil, and Uno. Research reiterates the approach of dance as a link to the vital force and instrument for several "selves" (characters), and field of experimentation of emotional depths. dance produces in the relationships of self-recognition and the senses experienced in the process of metamorphosis.

Keywords: Dark Fusion; Belly Dance; Identity; Performance.

LISTA DE ILUSTRAÇÕES

| | |
|---|-----|
| Figura 1- A grande Odalisca (1814) - Jean- Auguste- Dominique Ingres | 35 |
| Figura 2 - Theda Bara em cartaz do filme Cleópatra (1917) | 41 |
| Figura 3 - Theda Bara em fotografia do filme Cleópatra (1917) | 41 |
| Figura 4 - Theda Bara em pôster do filme Carmen (1915) | 42 |
| Figura 5 - Theda Bara em arauto do filme Carmen (1915) | 42 |
| Figura 6 - Theda Bara em cartaz do filme Salomé (1918) | 43 |
| Figura 7 - Theda Bara em pôster do filme <i>The she-devil</i> (1918)..... | 43 |
| Figura 8 - Theda Bara em fotografia do filme A fool there was (1915)..... | 44 |
| Figura 9 - Theda Bara em fotografia do filme A fool there was (1915)..... | 44 |
| Figura 10 - Marilyn Monroe - Revista Life Magazine (1958) | 45 |
| Figura 11 - Jamila Salimpour | 47 |
| Figura 12 - Dançarina de máscara do grupo <i>Bal Anat</i> | 48 |
| Figura 13 - Bailarina Meta, do grupo <i>Bal Anat</i> | 48 |
| Figura 14 - Masha Archer | 50 |
| Figura 15 - Jill Parker | 51 |
| Figura 16 - Jill Parker | 51 |
| Figura 17 - Ariellah Aflallo | 56 |
| Figura 18 - Ariellah Aflallo | 56 |
| Figura 19 - Ariellah Aflallo | 57 |
| Figura 20 - Mariana Maia | 58 |
| Figura 21- Mariana Maia | 59 |
| Figura 22 - Mariana Maia | 59 |
| Figura 23 - Gilmara Cruz - Ereshkigal | 60 |
| Figura 24 - Gilmara Cruz - Álbum <i>Lost Soul</i> | 61 |
| Figura 25 - Gilmara Cruz - Álbum <i>Lost Soul</i> | 61 |
| Figura 26 - Loïe Fuller - fotografia de Frederick Glasier (1902) | 88 |
| Figura 27 - Loïe Fuller | 88 |
| Figura 28 - Loïe Fuller | 89 |
| Figura 29 - Nos camarins da minha bailarina. A tela vista do avesso: prazer, essa também sou eu | 108 |
| Figura 30 – Iluminando caminhos | 122 |
| Figura 31 – Destronada! | 123 |
| Figura 32 - Apenas mais uma na escuridão | 123 |

| | |
|--|-----|
| Figura 33 - Luzes e sombras | 124 |
| Figura 34 - Recebendo asas: toda borboleta já foi casulo | 124 |
| Figura 35 - Aprendendo a voar. Metamorfoseando | 125 |
| Figura 36 - Elipse paralela. Em constante espiral! | 125 |

SUMÁRIO

| | |
|--|-----|
| 1 INTRODUÇÃO | 13 |
| 2 PREFÁCIO - UM TEXTO QUALQUER | 22 |
| 3 CAPÍTULO 1 - LUA CHEIA: A INICIAÇÃO DA MAGIA | 26 |
| 3.1. <i>Danse du ventre, Bellydance, Dança do ventre: a comercialização do exótico</i> ... | 32 |
| 3.2. Brilho e sombra: como o “misticismo” passou dos paetês ao couro | 45 |
| 3.3. O Dark Fusion: a dança e as querelas | 53 |
| 4 CAPÍTULO 2 - LUA NOVA: ATRAVESSAMENTOS E COREOGRAFIAS EM TORNO DE UMA DANÇA REAL. O PAPEL DA IDENTIDADE | 67 |
| 4. 1. Personagens, mesmice e fetiche da personagem: palcos da identidade | 70 |
| 4.2. Reconhecimento: sobre metamorfoses e os perigos de um reconhecimento perverso | 75 |
| 4.3. Feminismo descolonial: uma identidade possível | 78 |
| 5 CAPÍTULO 3 - LUA CRESCENTE: O CORPO FURADO E A EXPERIÊNCIA | 82 |
| 5.1. Cena I: Encenações de corpos | 82 |
| 5.2. Cena II: Corpo em movimento | 90 |
| 5.3. Cena III: Corpo: experiência e teoria | 93 |
| 5.4. Cena IV: O trem, o pânico e o solo | 94 |
| 5.5. Cena V: O corpo templo | 97 |
| 6 CAPÍTULO 4 - LUA MINGUANTE: A VIRADA, A HISTÓRIA | 100 |
| 6.1. Pelas cores da solidão: retrato 3x4 de um corpo minguante. O vídeo, o enclausuramento, a ousadia | 100 |
| 7 CONSIDERAÇÕES FINAIS | 103 |
| 8 POSFÁCIO (PARTE 1) - LUA DE SANGUE: OS PASSOS DE UMA BAILARINA PANDÊMICA | 108 |
| 9 POSFÁCIO (PARTE 2) - DIÁRIO DE BORDO | 114 |
| REFERÊNCIAS | 126 |
| ANEXO A - ERESHKIGAL E INANNA: A HISTÓRIA QUE TODA MULHER DEVERIA SABER! | 130 |

1 INTRODUÇÃO

Escrevam com seus olhos como pintoras, com seus ouvidos como músicas, com seus pés como dançarinas. Vocês são as profetisas com penas e tochas. Escrevam com suas línguas de fogo. (ANZALDÚA, 2000, p. 235).

Para propor este estudo, revisei a minha própria experiência na dança do ventre, à qual pratico há cinco anos e onde tenho a oportunidade de conviver com várias mulheres em diversos ambientes de ensino da dança, seja em *workshops*, teatros, shows, espaços de trocas de informações e conversas em sala de aula (várias vezes conversamos sobre o contexto histórico da dança, ouvimos *podcasts* e estudamos). Dentro desse espaço privilegiado, pude ir questionando e desenvolvendo curiosidades sobre o tema. Partindo, inicialmente, de um interesse pessoal, resultado de atravessamentos e práticas artísticas, psicológicas e intelectuais, outras questões foram surgindo e dando espaço para diversas articulações. Esse cenário fez surgir o interesse por pesquisar sobre as transformações na vida de bailarinas¹, orientada pelas noções de identidade, metamorfose e reconhecimento.

A partir daí, ocorreu a abertura para um campo, onde a temática em torno da dança do ventre começou a apresentar-se não só como uma simples prática - afinal, ela já estava além disso para mim -, mas como um objeto de estudo carregado de significados, poesia, descobertas, opressões, invisibilidades, preconceitos e de resistência. Este contato com a dança e as minhas vivências levaram-me a olhar para esse contexto de uma forma mais profunda, resultando no interesse de pesquisar, reflexo do cruzamento entre práticas artísticas e acadêmicas.

Nesse trabalho, iniciaremos com um passeio reflexivo sobre a história que envolve a dança, em contextos adversos, olhando para a dança com a contribuição que a Psicologia, principalmente a Psicologia Social Crítica, pode oferecer. Busco, então, apresentar uma pesquisa acerca dos estudos específicos nas áreas da metamorfose desse corpo que dança na contemporaneidade, atrelados a questões de reconhecimento e à Psicologia Social Crítica, de uma forma mais geral.

¹ Opto por chamar de bailarina qualquer mulher que dance a dança do ventre, não necessariamente dançarinas profissionais, professoras ou mulheres que trabalhem com essa dança.

Escrever uma dissertação sobre mulheres significou viver uma grande aventura rumo à própria libertação, uma forma de experimentar a luta e a resistência do feminino², contribuir de alguma forma com estudo, pesquisa e narrativas, mesmo que com algumas limitações, demonstrando a natureza de uma época, a expressão de vidas e do humano. “Aquela que entende e compartilha, redobra sua esperança de continuidade digna em um mundo que já não mais nos oferece oportunidade de erro, pois já atentamos cabalmente contra os princípios fundamentais, inclusive contra a vida” (ROBLES, 2006, p. 21).

Não quero usurpar lugares de fala, muito menos congratular grandes pensadores, mas apresentar uma narrativa que, em pé de igualdade, dialogue com as experiências vividas, quer seja entre autores, quer seja dançada ou falada pela personagem que participa do estudo. Quero contradizer a ordem vã das coisas acabadas e levantar questionamentos sobre as dificuldades filosóficas que estão no processo empreendido na academia. Produzir conhecimento é algo lamurioso, pois não se sabe bem onde vai dar, se é que se desagua em algum lugar. Nesse choro que nem sempre será sentido, pode-se utilizar alguns abrigos e estratégias através daqueles (as) que já pensaram, escreveram e produziram antes de nós. Aliás, é bem para isso que serve o exercício de pesquisar, senão pra reunir, juntar, diversificar e atormentar esses pensadores em uma conversa dionisíaca. Um padrão que embebeda e conforma os atravessamentos – por que não dizer, burocráticos e cartesianos que ainda reproduzimos e alimentamos?

Lembro de Walter Benjamim (1987), quando este falava sobre narrações. Dizia ele que narrar era não reduzir os acontecimentos, ressaltando a importância da preservação dos múltiplos sentidos e não o de uma única versão. Da narrativa incompleta, outros significados surgiriam pelas possibilidades que a própria narrativa oferece. A reminiscência da memória provoca uma quebra na ordem cronológica dos eventos, saindo da linearidade. Dessa forma, entende-se que a narrativa é “completada” por uma espécie de lacuna, de esquecimentos, abrevios, dores ou, ainda, de uma boa dose de fantasia e de reconhecimento daquele que lê, escuta, vê ou sente. “Quem escuta

² A pesquisadora opta por manter a palavra “feminino” quando se refere a mulheres que dançam, por aproximar a linguagem com textos mais antigos e da forma como se discute a tradição na própria dança; é uma palavra ligada às mulheres no contexto mais amplo. O conceito não se refere, portanto, ao uso do “feminino” como biológico, nem universal.

uma história está em companhia do narrador; mesmo quem a lê partilha dessa companhia” (BENJAMIN, 1987, p. 213).

Quando Anzaldúa (2000) questiona sobre por que ela é levada a escrever, recebemos, com impacto, um assombro de potências libertadoras da escrita. Ela nos afeta quando conta como escrever a faz lidar com grandes processos para aplacar as suas dores, confrontar seus mistérios, registrar o que apagam da sua fala, para que a sua própria história seja bem contada. Para ser surpreendida por partes suas secretas, reveladas pela traçado da caneta. Para manter vivo o espírito da revolta e a si mesma. Anzaldúa poetisa sobre como a escrita proporciona um mundo desejado por ela e de como alimenta a sua fome com esse recurso, já que no mundo real isso não é suprido. Escreve, ainda, sobre o não dito, sobre o caminho de desenhar a alma, de criá-la enquanto se escreve. Escreve “[...] para desfazer os mitos de que sou uma profetisa louca ou uma pobre alma sofredora [...]” (ANZALDÚA, 2000, p. 32); “[...] uma mulher que escreve tem poder. E uma mulher com poder é temida” (ANZALDÚA, 2000, p. 34). Se antes tínhamos a vassoura e levaram nossas ancestrais ao fogo, hoje temos as canetas... e que estas nos levem à libertação. Portanto, a escrita penetra nos mistérios, mas também auxilia na proteção e ajuda a sobreviver.

Fui tocada ao ler as escritas de Anzaldúa e agradeço por ela enfrentar seus medos escrevendo e, assim, poder inspirar outras que contam outras histórias, que sentem outras dores, que celebram outras vitórias e reivindicam outras cores. Criar uma memória diferente daquela criada por poderosos, por meio de questionamentos do passado e de relações sociais do presente, reabrindo espaços que foram sufocados pelo tempo e, assim, recuperar histórias que não foram contadas, ouvidas, vistas. Descortinar caminhos relevantes que foram velados por uma pesada bigorna de ideias cristalizadas, sentidas, até hoje, e também dentro da própria academia.

Contar, não pela voz, mas pelas pontas dos meus dedos acerca das mulheres que carregaram a dança por suas vidas, paradoxalmente e num canto nada poético, pois muitas delas tiveram o modelo de vida levado exatamente por dançar, em colocações com o passado e com a colonialidade. Escrevendo, dou escuta para o clamor vindo dos silenciamentos, dos protestos corporais que teimaram na fidelidade a um processo dançante. Um conjunto de atravessamentos, pessoais e coletivos, narrativas de histórias múltiplas, entrecruzamentos com a arte e a vida. Uma trama narrativa não linear, mas uma teia transgressiva de subjetividades.

Escrever sobre e a partir de narrativas é remeter à minha própria história, é ver qual o tipo de música que me conduziu e conduz por tais caminhos. Descrevo brevemente, então, sobre o meu percurso com as histórias, com a dança e o interesse por tais assuntos. Sou historiadora, sempre fui afeita a observar vidas, ouvir pessoas, entender o funcionamento das coisas. História foi a minha primeira graduação e, anos depois, cursei a minha segunda, e a Psicologia chegou e me tomou de paixão. Um dia, ouvi da minha banca de TCC sobre a junção dessas duas faculdades; ouvi, mas não pensei ser possível um trabalho que as unisse, ao menos não naquele momento. Anos depois, ingressei no mestrado e surgiu a possibilidade de “ouvir histórias”, agora de uma outra forma, pois eu já possuía a escuta como psicóloga, estava dentro da academia novamente e ia trabalhar com narrativas. Importante ressaltar que não será a minha história a ser narrada nessa dissertação, no entanto, contei em “Lua de sangue”³ um pouquinho sobre espaços/lacunas que se impuseram, durante o mestrado. Narrar algo pode ser um processo complicado, escolher o que vai ser relevante, colocado, apagado ou editado - são tantos assuntos -, afinal, nunca se pode resumir uma vida a palavras, ao papel ou a uma tela.

Suscitar alguns questionamentos dentro da academia é conseguir lidar, ainda, com certa soberba do que se qualifica como saber científico. Até o compromisso de nutrir o intelecto passa, por demasiadas vezes, por preconceitos velados daquilo que deve ser escolhido pra servir de objeto de estudo ou não. Senti certa discriminação por pesquisar sobre dança do ventre, uma pesquisa que se detém em mitos e magias. Cruzar essa fronteira é um esforço individual, mas carregada e apoiada por um coletivo que chega através das histórias e narrativas daquelas que vieram antes de mim, das que caminham juntas comigo e das que virão depois.

Vale destacar que a presente proposta de pesquisa faz parte da linha de pesquisa 2 intitulada “Subjetividade e Crítica do Contemporâneo”, situada no Programa de Pós-Graduação em Psicologia da Universidade Federal do Ceará (UFC). Nessa linha de pesquisa que, conforme a própria descrição na página do PPG, “compreende a subjetividade enquanto um processo operado por múltiplos vetores e se dedica ao estudo da produção de subjetividades na sociedade e cultura hodiernas, estabelecendo

³ Lua de sangue é um posfácio. Lá, discorri em narrativa livre um pouco sobre o processo da bailarina pesquisadora; logo após a Lua de sangue, apresento o Diário de Bordo.

uma crítica do contemporâneo a partir do campo da Psicologia Social”⁴, a análise de narrativas, análise de discursos, análise de imagens, dentre outras, fazem parte da forma de construção do conhecimento. Assim, na perspectiva social, observar as influências culturais, sociais e econômicas, e reconhecer o lugar desse corpo em resposta ao vir-a-ser justifica-se como um empreendimento importante, sobretudo no que se refere à avaliação da representação da dança na vida da bailarina, como forma de expressão artística e uma linguagem de sobrevivência da própria dança.

Esta é uma pesquisa qualitativa, que faz parte da pesquisa “Coisas frágeis: narrativas sobre experiências de sofrimento e os efeitos dos enquadramentos psi”, coordenada pelo professor doutor Aluísio Ferreira de Lima, registrado na Plataforma Brasil (CAAE: 53338416.0.0000.5054) e aprovado pelo Comitê de Ética em Pesquisa (CEP) da Universidade Federal do Ceará (UFC) em 18/03/2016, e que faz uso, como metodologia principal, de narrativas de história de vida. Esse método dialoga com a Psicologia Social Crítica e apresenta grande relevância nos estudos da identidade como metamorfose trazidos por Ciampa (2007). Através dela, é possível contextualizar a história pessoal da nossa interlocutora no trabalho, permeando ao longo dos capítulos com reentrâncias das suas personagens no texto, definindo ângulos e atribuindo calor e cor a esta dissertação.

Concebemos a pesquisa como um processo que perpassa tanto pelo campo afetivo, como pelo campo sistemático, aspectos apreendidos pelo relacional, em busca de questionamentos que permeiam nosso cotidiano. Uma vez capturada a dinâmica figurativa que envolve a magia dos palcos, seguiremos com fochos de luz atravessando e Tateando o universo mais sombrio evocado na pesquisa, cuja composição foi baseada em duas narrativas: uma com a professora Natália Espinosa, exclusivamente sobre o *Dark Fusion*, que é referenciada apenas no contexto histórico do método específico da dança e, assim, não teve seu nome identificado de forma ficcional; a segunda narrativa, a qual foi distribuída ao longo do trabalho, pertence à participante que demos o nome fictício de Maia, como forma de preservar o anonimato e garantir melhor discussão das informações.

As entrevistas foram realizadas via *Google Meet*. As perguntas foram sendo conduzidas de uma forma mais ampla, então, não utilizamos um questionário

⁴ Disponível em: www.pospsi.ufc.br.

previamente estruturado, de modo a deixar as entrevistadas expressarem suas falas sem exigências, sem um formato fechado. No caso da professora Natália, foram feitas algumas perguntas mais específicas no contexto da dança. A entrevista com Maia foi gravada com o seu consentimento e depois, transcrita. A análise foi realizada a partir das contribuições de Lima (2010) e Ciampa (2007) acerca da identidade, metamorfose e reconhecimento, considerando uma história de vida que se apresenta e performa pela dança.

O nome “Maia”, escolhido para a nossa interlocutora, é referente à deusa da primavera, da fertilidade e do renascimento, conhecida também como “pequena-mãe”. Do nome Maia, origina-se a maiêutica que, na filosofia socrática, designa a arte de levar o interlocutor a descobrir suas próprias respostas. Nessa arte de “partejar” ou de “dar luz às ideias”, a maiêutica inicia, de forma latente, o processo de começar pelo simples e ingênuo: método prático que envolve perguntas na “arte de partejar”. Sócrates queria, com isso, demonstrar, através da ironia, que o conhecimento não era exclusivo de homens sábios e que, além disso, aqueles assuntos que as autoridades julgavam saber, na verdade, não o sabiam.

A maiêutica virou um recurso fundamental na filosofia socrática, onde procurava-se alcançar à verdade pela “arte do diálogo e desconstrução dos argumentos”. Assim Maia é recebida e nomeada nessa dissertação. Nome fictício, para proteger uma personagem da vida real, escolhido de forma sentida ao acaso das palavras, dos encaixes, das deusas, mas que veio a calhar em meio a verbos sentidos de carne, sangue e magia. Igualmente, Maia chega e parteja a sua vida.

Para tanto, utilizamos, juntamente com a pesquisa de campo, conversas, entrevistas, pesquisa bibliográfica realizada em livros, artigos, revistas virtuais, de imagens, fotografias, vídeos, aulas, programas disponíveis no *YouTube*, bem como da utilização de materiais, gentilmente, cedidos para a pesquisa por colaboradoras. Apresentamos no trabalho, ainda,, fotos e/ou pinturas de várias mulheres, registradas ao longo do tempo, trazidas para que a imagem comunique por si mesma e para que o leitor elabore por seus próprios sentidos, a partir dos seus afetos. Das fotos e imagens apresentadas, algumas foram retiradas da internet, enquanto outras foram cedidas para a pesquisa. Porém, é importante frisar que nenhuma das fotos ou imagens refere-se à Maia, a personagem principal da nossa narrativa, embora uma das bailarinas das imagens tenha o sobrenome Maia, não se trata da nossa personagem-narradora.

Como qualquer pesquisa, foi preciso ajustar, aparar arestas, fazer alguns desvios, mudanças de trajetórias, de estratégias; por causa da pandemia, por motivos pessoais, ou por direcionamentos tomados após a qualificação. Apresentamos uma análise do conteúdo diluído nos quatro capítulos, construído juntamente com teorias que passam por dança, corpo, feminismo descolonial, fotos, identidade e narrativas.

As narrativas como possibilidades em que os indivíduos podem apresentar suas identidades acabam por facilitar a compreensão dos processos de metamorfose, cuja busca de reconhecimento pelo sujeito é somente alcançada quando ele consegue se expressar por meio de personagens (CIAMPA, 2007; LIMA, 2010, p. 5).

As narrativas das histórias de vida como método de levantamento de dados e suas contribuições para pesquisas com identidade, escolhido para este trabalho, particularizam e individualizam a história e o sujeito. Através da narração, personagens-narradores singularizam e mostram projetos de si. São possibilidades de apresentação e de articulação de personagens e facilitação da compreensão dos processos de metamorfoses (LIMA; JÚNIOR, 2014).

Elucidado isso, quero deixar explícito o desejo do não julgamento das narrativas, das imagens, das histórias, da arte e do humano. Mas que o trabalho sirva de crítica às limitações, às opressões, às fetichizações, aos discursos que colonizam mentes, artes, corpos e espíritos. No que se refere à apresentação estética da pesquisa, ela foi estruturada com foco maior na narrativa. São as narrativas que mobilizam o que fica registrado de texto.

Olhando para a imanência da vida e as suas manifestações, podemos caminhar por trajetórias que mostram as nossas diferenças enquanto seres humanos absorvendo, das narrações, as possibilidades de se performar, de tracejar novos caminhos e redesenhar os próprios projetos, os próprios cenários, as próprias coreografias. Abdicar disso, seria recair nos perigos da “história de mão única”, conforme nos ensinou Chimamanda Ngozie Adichie:

Todas essas histórias fazem-me quem eu sou. Mas insistir somente nessas histórias negativas é superficializar minha experiência e negligenciar as muitas outras histórias que me formaram. A única história cria estereótipos. E o problema com estereótipos não é que eles sejam mentiras, mas que eles sejam incompletos. Eles fazem uma história tornar-se a única história. [...] A consequência de uma única história é essa: ela rouba das pessoas sua dignidade. Faz o reconhecimento de nossa humanidade compartilhada difícil. Enfatiza como nós somos diferentes ao invés de como somos semelhantes. (ADICHIE, 2019, p. 13-14).

Transformar narrativa em forma de texto é dar visibilidade à narração e à escuta de processos muitas vezes ignorados. Requer, portanto, alta dose de empatia e respeito para com aquela de quem se fala. Não se trata, porém, de uma biografia, mas de um aporte de voz literária e científica. Uma sedução acadêmica inebriante e encantadora de valorização à vida. E esperamos que o mergulho dado seja interessante ao passageiro que embarcar conosco. Para aqueles que sentirem o chamado, explico que estruturamos o trabalho com quatro capítulos e um posfácio com um diário de bordo. Os capítulos seguem as fases da lua em sua dança cíclica, usando suas fases dispostas no céu como elo que norteia o ritmo e as mudanças na trajetória do nosso estudo. Há, porém, uma quebra intencional nessa ciclicidade, de modo que as fases não estão lineares, justamente para causar a sensação de movimento que rompe com o comum.

Damos prosseguimento, à dissertação, com a “Lua Cheia”⁵. Nesse primeiro capítulo, a lua chega com toda a sua potência e magia, em sua completude. Visível, no seu esplendor de cor e de beleza, ela desponta neste trabalho fazendo nascer a construção do mito, baseado em Eliade (2018; 2019); o orientalismo de Edward Said (2007); a construção do imaginário e da colonização em torno da dança do ventre e dos corpos. Apresentamos a influência cinematográfica de Theda Bara, a *vamp*, na “Era de Ouro”, os desdobramentos da dança do ventre, as influências do gótico, o tribal e, por fim, o *Dark Fusion* e a apresentação da interlocutora Maia, bem como a exposição de fotos e imagens que remetem aos períodos descritos relacionados à dança.

Passamos, então, à “Lua Nova”. Essa fase da lua representa o aprofundamento, o desapego, o interno; é o momento de voltar-se para o interior, com movimentos de introspeção, recolhimento e limpeza. No capítulo 2, discorreremos sobre a identidade como metamorfose, a constituição das personagens, a mesmice, o fetiche de personagens e o reconhecimento perverso, alinhados com a teoria de Ciampa (2007) e Lima (2010). Resgatamos mais fragmentos das narrativas e da história de Maia, dos seus processos e algumas de suas personagens, além dos seus primeiros contatos com a dança. Ponderamos, ainda, sobre o feminismo descolonial de Ochy Curiel (2019; 2020) e María Lugones (2014).

⁵ As referências sobre a lua contidas na descrição dos capítulos encontram-se na obra: “O legado da deusa. Ritos de passagem para mulheres” (FAUR, 2016).

Em seguida, vem a “Lua Crescente”, que resgata a representação do crescimento e da expansão, o momento de desabrochar. Neste capítulo, discutimos sobre a construção dos corpos pelo cinema, com Loïe Fuller e algumas imagens da sua dança com luzes, em diálogo com Merleau-Ponty (1999) e o corpo no mundo, José Gil (2001) e o corpo estendido e Ciane Fernandes (2013), sobre pesquisa com dança. Da personagem Maia, narramos uma parte difícil de sua vida: a crise de pânico e a criação de um solo de *Dark Fusion*, finalizando-o com Uno (2012; 2018).

Para fecharmos concluir, o capítulo 4 é intitulado de “Lua Minguante”, e tem como objetivo encerrar a discussão teórica. Essa fase representa o despertar, o encontro com o espiritual, o recolhimento, a magia, a intuição, a seletividade, o olhar voltado ao sagrado, representando, também, o arquétipo feminino da feiticeira, da sacerdotisa. Na ocasião, tratamos sobre os fechamento de ciclos de Maia, a destituição dos seus sonhos, a pandemia, o adoecimento, o isolamento, a utilização das tecnologias na pandemia e outro solo.

Após os quatro capítulos, seguimos com uma espécie de posfácio denominado de “Lua de Sangue”. Nesse trecho, apresentamos uma escrita que remete ao tempo vivido pela pesquisadora durante a pandemia. Um texto fora do usual, mais carregado de arrebatamentos e pressa do que de costura racional e lógica. Por fim, o Diário de Bordo, no qual há a descrição de processos finais, mais especificamente, ligados ao registro da apresentação de dança realizada especialmente para o dia da defesa de dissertação da pesquisadora, exibida ao final da arguição da banca avaliadora.

2 PREFÁCIO - UM TEXTO QUALQUER

Essa não é uma história que começa com “Era uma vez’...”. É uma dissertação de mestrado poética que conta sobre uma metamorfose dançante com passos improvisados de morte, narrações corporais, passos ensaiados no acaso da existência, passeio entre brumas, trânsito entre luz e sombras, mergulhos abissais. Passos sobreviventes da história, do tempo, dos ritos, dos movimentos. E que, embora possa relembrar as narrativas fantásticas do “Livro das Mil e Uma Noites”⁶, onde uma personagem feminina - a heroína erudita Scherazade, sultana das Índias, dona das ricas narrativas bordadas e trabalhadas para salvar com astúcia muitas mulheres do feminicídio, costurando ponto a ponto esse tesouro desenvolvido por ela -, preveniu mais de mil mortes de mulheres de uma forma altamente poética, através de intermináveis contações de histórias ao seu rei. Atiçando a curiosidade do ouvinte, o qual não podia matá-la pois ansiava por escutar o fim da história, e o fim era sempre um clímax intrigante contínuo, renovado a cada dia, uma forma inteligente e encantadora de sobrevivência de si e de proteção às outras.

Esta, diferente daquela, contém histórias reais, com protagonistas de carne e osso. Olharemos mais apuradamente através dos véus que, apesar de transparentes, impedem que a nudez mostre-se e sustentam a áurea de mistérios. Mergulhando em submundos subjetivos, aprofundaremos em um conjunto de experiências trazidas pelo processo da dança do ventre e, mais particularmente, do *Dark Fusion*⁷, como particularidade da perpetuação de uma dança repleta de riqueza, de dor, de colonização, de despertar e de sobrevivência, carregada do imaginário. A “contação” dessas histórias requer doses constantes de mergulhos profundos e voltas à superfície, andanças solitárias entre as névoas com passos orquestrados pelo improviso da existência sob a lua.

Trata-se, porém, de narrativas que não são as minhas e nem sua, mas que carregam um pouco daqueles que já fizeram voo rasante, que já saltaram de precipícios,

⁶ Um hino de reconhecimento da inteligência feminina e um símbolo da capacidade de contornar situações críticas (JAROUCHE, 2017).

⁷ Explicaremos mais detalhadamente no capítulo sobre dança, mas adiantamos que se trata de um desdobramento, uma fusão da dança do ventre.

que já foram raptadas como Perséfone⁸, escoando da superfície, caindo sem lei, sem gravidade e sem asas nas profundezas, capturada pelo rei dos submundos - Hades -, senhor da morte. Mirella Faur (2016) relata que o mito de Perséfone resgata, ainda, a simbologia da usurpação das religiões centradas no culto à deusa existentes no Sul da Europa antiga, sobressaindo a religião ligada ao pai com os seus deuses. Se trata de uma dança feita por atores personagens que se entrelaçam, que se misturam, que se alteram e que se metamorfoseiam em uma contínua centelha de mortes e renascimentos. Um transe gracioso entre a incomum permanência fronteiriça do existir.

A escrita segue na aproximação cambaleante entre academia e poesia remanescente da morte, essas sobras e excessos existentes na alma e no corpo dos sobreviventes. “[...] A fragilidade não é apenas o motor da dança. Aquilo que singulariza a dança é a fragilidade, e essa fragilidade é sempre revista, sempre procurada.” (UNO, 2017, p. 35). A pesquisa aborda processos de sombras, muitas vezes silenciados, projetos de luz e escuridão, calcados em caminhos que se alternam e se abraçam. Uma fruição artística, observada nas narrativas, serpenteando pelos sentidos, ondulando a visão cor de rosa que muitas vezes a dança do ventre negocia.

De acordo com Eliade (2018), o Cosmos se regenera em uma proporção infinita. É um organismo que está periodicamente se renovando, e esse modo de ser fica mais entendível ao humano quando é profanado, ou aproximado por este das suas experiências. Dessa forma, é cabível entender a vida vegetal como uma sequência de vida e morte, mas é atribuído ao religioso a questão do sagrado e da decifração do que não é dado conta através do profano. Como exemplo disso, o autor apresenta como exemplo a imagem da árvore como simbolismo do Cosmos, mas que, mesmo com a sua definição de nascimento e morte, escapa ainda à representação completa do que seria o Cosmos. A natureza é, no entanto, uma forma próxima ao ser humano para dimensionar a complexidade do Cosmos. A árvore exprime, para quem é religioso, o sagrado, e para se colher o fruto dessa árvore sagrada, deve haver uma prova iniciática ou um ato heroico. A recompensa é uma condição quase divina de invencibilidade ou de eternidade. Encontramos versões desse tipo em várias mitologias.

⁸ Para maiores informações, consultar o livro “A deusa interior”, de autoria de Woolger e Roger (2007), o qual trata sobre o arquétipo da deusa Perséfone.

Para as pessoas religiosas, os mistérios da vida são revelados pelos ritmos da vegetação, mas também da criação, da vida, da imortalidade e da juventude. Assim, a primavera, por exemplo, apontada como renovação e ressurreição da natureza é valorizada pela experiência religiosa. É um testemunho da realização do mistério (ELIADE, 2018).

Eliade (2018) aponta que, graças às fases da lua e ao seu simbolismo, estabelecemos correspondências entre o nascimento, a morte e a ressurreição, tomando consciência enquanto ser no cosmos e ainda sobre a temporalidade, os ciclos, as plantas, as águas, a fecundidade, a mulher, a imortalidade, o destino, as polaridades, o dualismo e as trevas, seguidas de um nascimento lunar. O autor afirma, ainda, que pode ser tratado como uma metafísica da lua, uma hierofania cósmica, ou seja, “[...] uma modalidade do sagrado expressa por meio de um modo específico de existência do Cosmos. [...]” (ELIADE, 2018, p. 129). Nessa metafísica da lua, existe um sistema coerente com o devir, pois a lua lembra a união indissolúvel entre a vida e a morte em um espiral que se repete e se alterna.

Antes de adentrarmos no texto em si, convido à esta iniciação com a descrição de trechos do mergulho de Perséfone:

Começo minha canção da santa deusa, Deméter dos cabelos louros, e de sua filha de tornozelos finos, a quem Aídoeus arrebatou e levou embora; e Zeus de estrondosa como trovão, permitiu que assim fosse. Brincava com as filhas seiadadas de Oceano, longe de Deméter da arma dourada e fruto glorioso, colhendo flores pela vicejante campina- rosas, açafrões, violetas, íris, jacintos e um narciso, armadilha plantada para a florescente donzela pela Terra (Gaia) conforme os planos de Zeus e um favor para Hades, de muitos o anfitrião. Jacinto, radiante e magnífico, inspirava maravilha em quem o contemplasse, fosse deus imortal homem mortal; [...] A menina deixou-se encantar, e esticou ambas as mãos para colher aquele deleitoso brinquedo, quando subitamente a terra se abriu ao longo da planície. E de lá o Amo e Senhor de muitos, o filho de Cronos de muitos nomes, arremessou-se das profundezas em seus cavalos imortais. Ele agarrou a menina, que resistia e gritava, e arrastou-a para longe em sua carruagem dourada. [...] Contra a vontade da menina mas com a aprovação de Zeus, ele a levou para longe [...] Enquanto a deusa ainda enxergava a terra e o céu estrelado, as correntes do mar cheio de peixes e os raios do sol, manteve a esperança de ser vista por sua bendita mãe e pela raça dos deuses imortais, e grande era esperança em seu coração apesar da angústia e agonia (WOOLGER; ROGER, 2007, p. 181).

A descida de Perséfone representa a imersão no ambiente psíquico, naquilo que é sombrio. Paralelo entre a evolução interior da alma e o ciclo das estações, a energia cíclica proveniente da terra, germinando, desabrochando, tem a ver com as nossas forças da terra. Vivência de eventos míticos em relação saudável com o inconsciente,

uma luta interior entre o adormecer e o despertar. Quando Deméter perde Perséfone, ela drena as energias da terra, e nada brotava. Símbolo de fecundidade, relacionada à sucessão das estações, dos ciclos de morte e vida, Perséfone mergulha e ressurge em uma nova forma, mais mulher, menos donzela⁹ (ROBLES, 2006).

E sobre essas marés a Grande Deusa preside, sob a forma de Lua. Enquanto ela passa do nascente ao poente as marés lhe respondem. Ela se ergue do mar como a Estrela vespertina, e as águas da Terra transbordam. Como Luna ela submerge no oceano, e as águas refluem para o interior da Terra e ficam tranquilas no grande lago de escuridão onde estão refletidas a Lua e as Estrelas. Todo aquele que ficar tranquilo como o negro lago subterrâneo de Perséfone verá as marés do Invisível em movimento e conhecerá todas as coisas. Por isso Luna é também chamada a doadora de visões¹⁰ (FENTON, 1997, p. 13).

Deméter representa a fecundidade, Ela está ligada à lua, às estações do ano, aos ciclos de fertilidade e a uma maternidade que sofre e que desafia as trevas, semelhante a uma luta que tem como inimigo a morte frente ao reinício da vida. No mito, para resolverem a questão sem criar confusão entre os deuses, e para Deméter - que era a deusa da fertilidade na Terra - retirar a maldição de um inverno eterno, sem colheitas, concordaram que Coré, agora casada e com o nome de Perséfone, passaria nove meses na Terra com a sua mãe e três meses no submundo, com Hades. Então, Deméter criou as estações do ano e regulou as colheitas. E Perséfone virou a rainha do inferno (ROBLES, 2006). Em suma, citar o mito de Perséfone é apresentar um convite ao mergulho e ao aprofundamento das histórias contadas e vividas. E, então, vamos mergulhar?

⁹ Esse ciclo de Perséfone é apresentado novamente no final da dissertação, quando completaremos os ciclos das estações.

¹⁰ Trecho do ritual de adoração da Deusa Ísis.

3 CAPÍTULO 1 - LUA CHEIA: A INICIAÇÃO DA MAGIA¹¹

Dez bailarinas deslizam
por um chão de espelho.
Têm corpos egípcios com placas douradas,
pálpebras azuis e dedos vermelhos.
Levantam véus brancos, de ingênuos aromas,
e dobram amarelos joelhos.

Andam as dez bailarinas
sem voz, em redor das mesas.
Há mãos sobre facas, dentes sobre flores
e com os charutos toldam as luzes acesas.
Entre a música e a dança escorre
uma sedosa escada de vileza.

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.

Os homens gordos olham com um tédio enorme
as dez bailarinas tão frias.
Pobres serpentes sem luxúria,
que são crianças, durante o dia.
Dez anjos anêmicos, de axilas profundas,
embalsamados de melancolia.

Vão perpassando como dez múmias,
as bailarinas fatigadas.
Ramo de nardos inclinando flores
azuis, brancas, verdes, douradas.
Dez mães chorariam, se vissem
as bailarinas de mãos dadas.

Cecília Meireles: “Balada das dez bailarinas”.

De muitas luas é feita a história de uma mulher, e muitos ciclos são necessários para uma efetivação de experiências, de mistérios e de encantamento da vida. Trabalhar com narrativas requer uma dose de ousadia e de abertura para escutar e adentrar nessa

¹¹ Escolhi chamar de magia por ser um capítulo que contempla mitos, dança e, principalmente, por apontar o desabrochar que, assim como na lua cheia (o título do capítulo), mostra toda a sua exuberância quando desponta no céu estrelado, provocando a magia do despertar, do criar, do florescer. Assim, oferece ao processo criativo o máximo de cor, de beleza, de plenitude e de brilho que essa fase da lua representa.

vida, visualizar semblantes, passear por sentimentos alheios, ao passo lento e cuidadoso daqueles que se colocam nesse local. Ousadia para surpreender-se com as palavras ditas; ousadia para tentar compreender o percurso; ousadia para encaixar peças que levem a compreensão do fenômeno contado ou cantado; ousadia para colher esses fragmentos tão preciosos de vida e fazer com que essa faísca de almas seja promovida de labaredas, ao ponto de se juntarem com palavras da pesquisadora e serem transformadas em uma dissertação capaz de despertar um interesse de leitura, um afeto, uma provocação ou, por fim, um conteúdo capaz de contribuir de alguma forma para a sociedade. Estabelecer esse processo, nesses caminhos que ora se cruzam, ora se afastam e ora se alternam, não é tarefa fácil. Ainda assim, é algo extremamente mágico no sentido de abraçar as singularidades presenciadas.

Nossa história começa a ser descrita em uma noite de lua cheia, daquelas noites em que podemos vê-la em sua plenitude, cheia de mistérios. Em muitas religiões, assim como na mitologia, a lua é uma representação da força feminina. A totalidade dessa fase lunar está implícita na forma como ela se mostra por inteira, mostrando seu estado completo. Iniciar a dissertação nessa fase lunar não foi escolha arquitetada ou planejada, mas a conexão com a nossa história não poderia ter escolhido fase melhor.

É difícil definir o que é o mito. Porém, tentamos contemplar alguma elucidação sobre o tema para ajudar no entendimento de histórias fabulosas, sobre deuses, rituais e afins:

O mito é uma realidade cultural extremamente complexa, que pode ser abordada e interpretada através de perspectivas múltiplas e complementares. [...] o mito conta uma história sagrada; ele relata um acontecimento ocorrido no tempo primordial, o tempo fabuloso do ‘princípio’ (ELIADE, 2019, p. 11).

O mito narra uma criação, é o relato de como algo começou a ser. Mesmo que seja através de mirabolantes histórias, repletas do sobrenatural, ele apresenta o sagrado como um princípio para uma realidade *a posteriori*. É por meio da intervenção “dos Entes Sobrenaturais que o homem é o que é hoje, um ser mortal, sexuado e cultural” (ELIADE, 2019, p. 11). Ele possibilita significação e valor à conduta humana, pois oferece modelos de sociedade e uma variedade de resoluções, atividades, comportamentos que ajudam a compreender, elucidar, justificar e validar uma série de ações passadas e contemporâneas. Uma das suas principais funções é relatar os modelos exemplares das atividades humanas e dos ritos e assuntos como casamento, trabalho,

alimentação, sabedoria, arte e educação, relatos importantes para a compreensão de sociedades arcaicas e tradicionais. Captar essa perspectiva “histórico-religiosa” é um esforço necessário na compreensão dos excessos narrados e reconhecê-los “[...] como fenômenos humanos, fenômenos de cultura, criação do espírito- e não como irrupção patológica de instintos, bestialidade ou infantilidade” (ELIADE, 2019, p. 9).

Encontramos mitologia primitiva em todas as grandes religiões e civilizações, como as mediterrâneas e asiáticas, porém, precisamos enfatizar as transformações ocorridas, modificadas e recontadas que muitos mitos sofreram, como a maioria dos mitos gregos que foram articuladas por Homero, Hesíodo e mitógrafos. Assim como as do Oriente próximo e da Índia, que foram reinterpretadas por teólogos e ritualistas. Por ser considerada uma história sagrada, o mito é considerado uma:

[...] ‘história verdadeira’, porque sempre se refere a realidades. O mito cosmogônico é ‘verdadeiro’ porque a existência do Mundo aí está para prová-lo; o mito da origem da morte é igualmente ‘verdadeiro’ porque é provado pela mortalidade do homem, e assim por diante (ELIADE, 2019, p. 12).

O mito é uma narrativa que reatualiza experiências, necessidades, aspirações morais, enaltece a crença, oferece regras que orientam os homens, uma codificação da sabedoria prática, uma realidade viva que, ao ser reatualizada, proporciona aos homens uma aproximação da experiência religiosa e dos eventos fabulosos, diferentemente das experiências do dia a dia. Dessa forma, evocamos personagens dos mitos, o que implica em sair de um tempo cronológico e vivenciarmos um tempo “sagrado”, prodigioso, em que aquilo foi contado (ELIADE, 2019).

Stewart (2016), em seu livro: “A dança do sagrado feminino”, apresenta uma história da dança carregada de simbolismos e espiritualidade feminina. Histórias de sacerdotisas, templos sagrados, culturas de curandeiras e de danças como partes dos mais diversos rituais religiosos, em várias culturas antigas, como: Babilônia, Grécia, Roma e Índia. A dança como uma primeira forma assumida pelo culto e mãe de todas as artes, como grande parte da história feminina e da humanidade, não encontrada em registros dos povos conquistados, “[...] A história mais verdadeira de qualquer povo é narrada pela sua dança e música folclóricas. Essas são as pegadas, os moldes da terra. [...] Nenhuma dança mente, nenhum corpo mente” (STEWART, 2016, p. 26). A história possui uma narrativa seletiva, uma narrativa moral, baseada em uma visão judaico-cristã, com apagamentos de opiniões femininas que não estavam de acordo com

essa visão. Assim, o estudo da dança, segundo Stewart (2016), como movimento, foi “[...] separado do estudo da história, da antropologia cultural e da religião” (STEWART, 2016, p. 27).

No caso de civilizações que vieram antes da história documentada, há documentos que categorizam mulheres como simples receptáculos para fecundidade, para o prazer ou, ainda, como sedução destruidora. Ainda dão a entender que essas religiões não tinham profundidade. “A própria palavra história, deriva da dança. *Histor*, da Roma antiga, que significava ‘dançarino’, também era o radical de muitas palavras derivadas: ‘história’ a ‘ministro’ (*Min-Istria*), e mais tarde ‘menestrel” (STEWART, 2016, p. 29). Vale frisar que poucos pesquisadores da dança eram dançarinos, estando sujeitos a avaliações preconceituosas, quando filtrados pelo ponto de vista masculino. Stewart (2016) relata a dificuldade com as informações a respeito dos rituais das nossas ancestrais, interpretados por palavras distorcidas, como “[...] frenéticas, lascivas, ritos de fertilidade” (STEWART, 2016, p. 29). Usar as palavras menina e donzela para descrever dançarinas dos desenhos e das estátuas da cultura grega e faraônica do Egito, onde essas mesmas imagens, mostram claramente mulheres maduras dançando, distorce e encobre informações essenciais (STEWART, 2016).

A função da poesia, da música e da dança é a invocação da musa. A palavra *música* deriva do grego *mooseeka* ou *mousique*, que literalmente significa “a arte da musa”. Nos períodos clássicos, as nove musas eram deusas de inspiração criativa na poesia, na música e em outras artes, bem como na história, na ciência, na astrologia e na metafísica. A maioria delas era musicista e cada uma era associada a instrumentos particulares: Terpsicore, musa da dança e do canto (viola, lira e harpa); Erato, musa da poesia lírica e amorosa (tamborim e lira); Clio, musa da história (trombeta); Euterpe, musa da música e da poesia lírica (flauta, flauta dupla); Tália, musa da comédia e da poesia pastoril que também governava a dança de todos (viola); Melpômene, musa da tragédia (trompa); Urânia, musa da astronomia (cantos); Caliope, ‘Aquela com a Bela Voz’, musa da poesia épica (trombeta); Polímnia, musa dos hinos religiosos e heroicos (órgão portátil, alaúde) (STEWART, 2016, p. 47).

A deusa Ísis foi a primeira a introduzir o canto e a dança ao povo egípcio. A deusa Bast representava a dança, a música, a alegria e o prazer no Egito, e venerá-la resultava em saúde mental e física. Na literatura hindu, Sarasvati (céu e água) é a criadora do sânscrito, a primeira escrita, a representação da inteligência e da bem-aventurança. A mãe dos bardos, ou Bharati (sol), “[...] ensinou a união da dança com o canto” (STEWART, 2016, p. 50). Bharati (sol), Sarasvati (céu e água), juntamente com Ila (terra), deusa do próprio rito, formavam a deusa tríplice. O significado mais

importante das deusas atualmente é o reconhecimento da energia feminina, propósito, coragem, força vital, como poderes independentes e benéficos (STEWART, 2016).

A sacerdotisa da antiguidade era alguém que fazia parte da comunidade. Ela era curandeira, parteira e dava conselhos. Usava um traje nas festividades ou rituais e abandonava a sua identidade para receber um poder maior. Sacerdotisas participavam de comunidades coletivas E, com o tempo, elas foram perdendo poder e desaparecendo, surgindo uma casta de sacerdotes (a exemplo dos brâmanes e dos levitas). Houve a construção de prédio da Igreja, transferência do altar doméstico para os templos e, então, o ritual passou a ser domínio de indivíduos selecionados. A dança que fazia parte dos rituais e da prática espiritual das mulheres, passou a ser proibida com o tempo, como: as danças de êxtases religiosos, danças de nascimento/fertilidade e as danças das naturezas comunais que eram conduzidas pelas sacerdotisas. Essa separação do sagrado e do profano:

[...] foi provocada pela divisão social dos sacerdotes e adoradores em senhores e servos. As devocionais aos poucos foram se tornando um trabalho contratado para o prazer dos espectadores pagantes ou governantes, para um entretenimento provocante. A dança deixou de ser um ato religioso ou rito cerimonial e se tornou um trabalho artístico destinado à observação e sujeito à avaliação do observador. Essas mudanças deram origem a uma cultura da dança como teatro e entretenimento (STEWART, 2016, p. 72).

Com a saída das sacerdotisas como guardiãs e líderes dos rituais, observamos mudanças também nos templos e no modo como a religião passou a se desenvolver: nos templos das mulheres, onde o local de culto, geralmente, possuía um círculo de pedras, gruta ou bosque, com áreas sagradas; nos templos posteriores, houve a construção de prédios. No Egito, ainda no início do período monástico, só era permitido às sacerdotisas que cantassem e dançassem nos coros. Posteriormente, a sacerdotisa/parteira passou de canal espiritual à feiticeira, relacionada à magia negra. E, em algumas culturas, essa mulher, com o lado obscuro, foi projetada na dançarina, com o seu mistério e poder, da qual despertam sentimentos do erótico e do exótico. Nessa transição da religião da mãe para o pai (estado), os aspectos femininos ligados ao ritual foram sendo repudiados, bem como a substituição do modelo da mãe terra, da mulher grávida, por um mais jovem e esguio como a Vênus da versão greco-romana, a qual representava o amor (STEWART, 2016).

De acordo com Stewart (2016), nos primeiros grupos cristãos (1-400 d.C), foram englobados costumes e culturas de áreas do Mediterrâneo, até mesmo o aspecto de culto da dança, incluídas também nas primeiras procissões e nas igrejas orientais. Houve incorporação de antigas tradições de práticas às deusas para uma maior adesão de adeptos e para facilitar a transição para a religião cristã. Igrejas foram construídas sobre locais, cavernas que antes eram destinadas às deusas, celebrações de dias santos, semelhantes a épocas de celebração das deusas, utilização de símbolos como: vela, incenso, sino e o uso da dança, que foi:

[...] convertido em festas especiais para mártires e santos, geralmente celebradas ao ar livre. Na igreja primitiva, os cristãos dançavam nas procissões e no interior das igrejas e das basílicas. [...] O bispo também conduzia a dança litúrgica na galeria acima do altar na igreja primitiva. A dança como uma forma de ligar os fiéis aos anjos e às almas no Céu foi louvada por São Basílio, Bispo da Cesareia no século IV: ‘Poderia haver alguma coisa mais abençoada do que imitar na terra a dança em círculo dos anjos e, ao amanhecer, levantar as nossas vozes em oração e em hinos e cantos para glorificar o Criador em elevação’. Em latim, os prelados (bispos) eram chamados *praesules*, porque no coro, no ofício divino, desempenhavam o mesmo papel que o ‘líder das danças’, escreveu *Menestrier*, um jesuíta em Paris em 1682. [...] Havia claramente um contínuo reconhecimento do poder transformador da dança na glorificação [...] (STEWART, 2016, p. 105).

A dança acabou sendo removida do ritual sagrado e o seu declínio deu-se na época em que o cristianismo passou a incutir a concepção do arrependimento e da subjugação da carne. Santo Agostinho condenou, então, a dança na igreja, sendo vista como luxúrias da carne. A separação da dança como arte e dança como expressão espiritual, coincidiu com a filosofia, da elevação do intelectual em detrimento do intuitivo. Na Idade Média, o único dançarino permitido na religião cristã era o diabo, retratado em obras de arte. Com a Reforma Protestante, Lutero e o Concílio de Trento baniram a dança completamente:

[...] da Igreja Católica Romana no século XVI, seguida pela Igreja Ortodoxa Grega, pela Igreja Anglicana (episcopal), pela Igreja da Escócia (presbiteriana), e pelos grupos calvinistas, luteranos e quacres, embora os padres do sexo masculino ainda tivessem permissão para executar a dança como parte da missa durante algum tempo. Marchas processionais solenes muito lentas, conduzidas pelo bispo ou pelo papa, com coros imóveis, se tornaram o formato que prevalece até os nossos dias (STEWART, 2016, p. 109).

Pausamos aqui para a abertura de um desvio para o assinalamento de algo muito importante. Essa contextualização não tem o intuito de atrelar o que foi dito

anteriormente ao surgimento específico da dança conhecida como dança do ventre. Não estamos associando à práticas milenares ou de sacerdócio à deusa. A pretensão é a construção de um olhar crítico, e isso requer contextualização, ousadia, entendimento e interpretação. Essas bases históricas sobre a dança relacionadas aos rituais femininos, deusas e mitos, tem mais a ver com a narrativa que apresentamos nesse trabalho, e é sobre ela que se debruçam os esforços da pesquisa, tendo em vista que elas são os nortes que direcionam o estudo. Ênfase sobre o perigo simplório em associar, à visão da dança do ventre, unicamente ao exótico, ao pitoresco e ao imutável. Como uma forma de reproduzir imaginários advindos do colonialismo, ideia que distorce o entendimento que as pessoas têm da dança em questão.

Queremos, sim, construir um pensamento crítico da imagem relacionada ao místico, ao mágico e ao olhar do colonizador que, ainda hoje orbita em volta da dança do ventre. A dança que conhecemos como Dança do ventre foi assim conceituada no século XIX, com a chegada de Napoleão ao Egito. Não tem uma origem certa. É uma dança que está em constante transformação. É um híbrido de danças caseiras, uma dança ensinada de mãe para filha, usada em celebrações, em festividades, somadas em danças de rua *Ghawazzes* e a outros estilos, como danças de cabaré e balé clássico, em um processo de refinamento. Explicamos esses pontos mais detalhadamente a seguir. Encerrado o desvio, iniciamos o processo da dança do ventre que conhecemos hoje.

3.1. *Danse du ventre, Bellydance, Dança do ventre*: a comercialização do exótico

Houve um tempo em que muitos viajantes do Ocidente embarcavam na aventura de desbravar o “exótico” Oriente. A curiosidade e o encanto com o deserto, com as majestosas pirâmides, com os mistérios, com as danças e com as mulheres. Esse tempo longínquo, datado do século XIX, foi um encantamento apenas para o explorador europeu pois, para o mundo oriental, essa chegada não foi assim tão bela.

O mundo oriental passou a ser, então, uma exuberante colônia desse europeu que tanto a admirava, como uma criança perversa que toma o brinquedo de outro por achá-lo demasiado belo, só para transformá-lo em cacos. No entanto, esse brinquedo foi deveras disputado e, assim, teve-se um grande fluxo nas regiões da Ásia e da África de diversos estudiosos, sendo eles: etnógrafos, botânicos, geógrafos, acadêmicos, soldados e burocratas que descreviam as paisagens e os costumes em cartas, livros, desenhos e relatos de viagem que voavam para a Europa, atraindo ainda mais visitantes, curiosos e

ocidentais “superiores”. O crescimento do fluxo de europeus desencadeou a criação e o desenvolvimento de hotéis, restaurantes, rotas marítimas e terrestres, originando um destino turístico no oriente, considerado exótico (SAID, 2007).

Ao contar esta história, que por si já traria mil artifícios para se pensar, enfatizamos, principalmente, o assombro e interesse pelas mulheres dançantes, através dos seus quadris mágicos, tornozelos à mostra, roupas sem espartilho, desenvolturas sinuosas, mulheres que mostravam ter um corpo, completamente diferentes das mulheres vistas no Ocidente. Essas mulheres despertaram paixões remotas e imaginários acerca do Oriente e da dança. O modo agressivo, controlador e dominador que o europeu chegou, provoca em alguém nascido muito tempo depois dessa história, de nome Edward Said, a visão de construção do oriente como um lugar inventado pelo ocidente, ou, a configuração de um “orientalismo”. Ao empunhar sua espada, o Europeu marcha em rumo ao seu projeto dominador, carregando um estandarte cujo desenho reluz em exotismo e inferioridade do povo oriental (SAID, 2007).

Vamos voltar ao ponto em que paramos para tecer os fios das vestimentas dessa dança. À dança hipnotizante, foi dado o nome de “dança do ventre”, termo vindo do francês, "*danse du ventre*, ou *bellydance*, a “dança da barriga”, em inglês. Feito o batismo da dança por homens recém-chegados de outros países, consolidou-se a mudança nascida desse contato com os europeus, ressoando no território e na vida das pessoas, sobretudo das mulheres que dançavam nas regiões colonizadas no oriente (ASSUNÇÃO, 2018).

Não bastava mais apenas visitarem o Oriente ou saber dele através de relatos de viagem. Levaram o “exótico” para feiras na Europa e nos Estados Unidos, com a finalidade de mostrarem a imponência das potências industriais e imperialistas em detrimento dos “selvagens atrasados”. As atrações causavam fascínio: devoradores de espadas, encantadores de serpentes, artesãos, dançarinas, comidas exóticas, uma espécie de um verdadeiro “zoológico etnográfico”. Essas feiras universais estavam atreladas ao consumo de massas e buscavam espetacularizar o progresso imperial, mercantilizando e domesticando o espaço colonial, sendo a dança uma das atrações mais disputadas (ASSUNÇÃO, 2018). O público que assistia pagava e consumia a narrativa das histórias apresentadas em formato de espetáculo, construídas para representar o Oriente. Esses locais eram visitados pela classe trabalhadora, originando o que Anne McClintock (2010) chama de “tempo panóptico”, onde a imagem da história geral era vista a partir de um ponto privilegiado, causando a invisibilidade do observador, a qual era

consumida como “um golpe de vista” em uma perspectiva que transforma o regime do espetáculo em regime de poder.

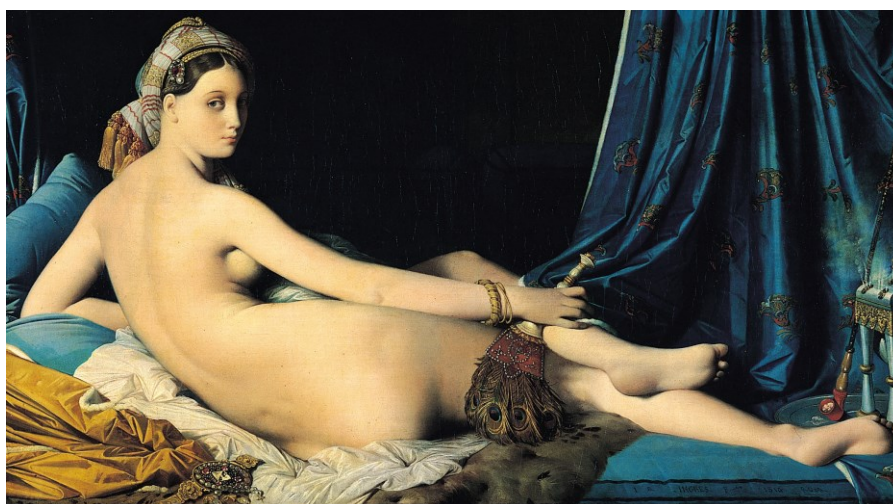
A dança, no Egito, era basicamente composta por três grupos: 1) *Ghawazee*: dançarinas profissionais que ganhavam seu sustento através da dança e que dançavam nas ruas egípcias, em festivais e em festas particulares; 2) *Awalim*: mulheres cultas que recebiam treinamento para uma série de habilidades, como recitação de poesia e cantos; classe de artistas que atuavam somente nos haréns, antes da chegada dos europeus; sua atuação se dava, na maioria das vezes, por trás de paredes de treliças, para impedir olhares masculinos; e, por fim, 3) *Khawals*: antes do colonialismo, esse termo designava “dançarino masculino”, a referência atual (após o colonialismo) em árabe, é de “homem gay”, e na Turquia é usada para “travestis e transexuais” (ASSUNÇÃO, 2018).

As relações de poder estabelecidas a partir do modelo de exploração colonialista e patriarcal trouxeram efeitos de transformação na dança, nas suas representações e no *status* social das bailarinas do Egito. Essas mulheres confrontavam os costumes europeus e alguns do próprio Oriente, por exemplo, a exposição em espaços abertos, representando uma “ameaça” ao conceito do que era “apropriado” para as mulheres da época. As bailarinas ganhavam dinheiro com o seu trabalho, portanto, não precisavam da figura masculina para seu sustento. Ostentavam em figurinos, com joias e moedas, que eram presas nos cabelos e nas roupas, em uma demonstração de independência. Esse estranhamento e opressão não eram exclusivos dos homens, já que muitas mulheres europeias, tomando como base sua classe social, raça e etnia, não aceitavam a forma que essas dançarinas viviam (ASSUNÇÃO, 2018).

Em 1834, o governante Muhammad Ali expulsou as bailarinas do Cairo. Existe uma série de argumentos que analisam esse fato, dentre esses, o fim da prostituição para “conter um surto de sífilis” entre os soldados, em um aspecto higienista e de controle dos corpos, e a marginalização ligada a “censura cultural” pois as performances envolviam posições contrárias ao governo, que cobrava impostos abusivos e alistamento obrigatório no exército. Com o desempenho do papel social e político, as bailarinas não eram bem vistas por um governo que sofria pressões internas e externas (ASSUNÇÃO, 2018).

Muitos ajudaram na construção e disseminação desse imaginário em torno dos haréns e, particularmente, da dança, como os escritos, livros e a produção das artes, como as pinturas¹² feitas por europeus com características “orientalistas” ao retratarem mulheres de haréns e de casas de banhos públicas aparentando fragilidade, disponibilidade, constantemente nuas, em posições eróticas prontas para satisfazer fantasias e paixões masculinas (ASSUNÇÃO, 2018). Importante pontuar que muitas das referências dos artistas orientalistas que circulavam, não correspondiam sequer aos corpos das mulheres reais, apresentando, na maioria das vezes, mulheres idealizadas, a começar pelos tons de pele mais claros, a exemplo da obra “*La Grande Odalisque*” (1814), de Jean Auguste Dominique Ingres, que hoje encontra-se no museu do “*Louvre*”¹³.

Figura 1 - A grande Odalisca (1814) - Jean- Auguste- Dominique Ingres



Fonte: Guia do Louvre.

Para o imaginário orientalista, o harém era idealizado como:

[...] um espaço de prazeres e liberdades, relacionado à ideia de tirania masculina em oposição à submissão, passividade e disponibilidade sexual feminina. Assim, a construção deste imaginário, assim como o da dança oriental está relacionada à percepção ocidental das relações de gênero orientais, através do olhar imperial (ASSUNÇÃO, 2018, p. 14).

¹² Artistas chamados de “orientalistas”: Dominique Ingres, Jean- Léon Gérôme e Eugène Delacroix (ASSUNÇÃO, 2018).

¹³ Disponível em: <<https://guiadolouvre.com/a-grande-odalisca/>>. Acesso em: 09 jul. 2021.

Essa visão ocidental do que era o harém, idealizado como um lugar de deleite e ócio para um único homem desfrutar eroticamente, ainda é disseminada nos devaneios masculinos. Posto isso, sentimos a necessidade de tecer alguns esclarecimentos sobre esses espaços. A egiptóloga Christiane Noblecourt (1986) apresenta uma constituição do espaço “*ipet-nesut*” como um lugar de residência da rainha e da educação dos filhos dos reis, no Egito faraônico. Era uma imponente instituição, muito organizada, com inúmeros artesãos, domésticos, oficinas com fabricação de óleos aromáticos, potes, unguentos, *kohl*¹⁴, onde trabalhavam a madeira, vidros coloridos, o marfim, objetos usados pelas mulheres em seu toucador e joias. Toda essa produção mostrava a ostentação das mulheres ligadas ao Faraó.

O local era dominado pela grande esposa real e a função do harém era receber as princesas que o Faraó desposara e que chegavam acompanhadas de um séquito¹⁵. Em uma dessas comemorações, a princesa Gilukipa, filha de Shutarna III, rei do Naharina, chegou ao Egito acompanhada de trezentas e dezessete mulheres de seu séquito para casar-se com Amenófis III, somadas a quarenta mulheres de Gaza mandadas para o mesmo lugar; constam, como podemos observar, trezentas e cinquenta e sete estrangeiras alocadas nos haréns de Amenófis III. De acordo com Noblecourt (1986), é difícil compreender como o harém transformou-se no centro da política matrimonial do Faraó.

O harém mais importante da Antiguidade era o de Gurob, formando uma verdadeira cidade, local onde os Faraós do Médio e do Novo Império caçavam e pescavam, às margens do lago Karun (NOBLECOURT, 1986). “[...] A vegetação entre o lago e o canal paralelo ao Nilo, chamado o ‘Rio de José’, era extremamente exuberante. A água corria em abundância e as poéticas margens eram verdejantes [...]” (NOBLECOURT, 1986, p. 96-97). Devido à grandiosidade, muitos haréns precisavam de renda própria, quer fosse através da agricultura, da pecuária, de navios pesqueiros, de oficinas de tecelagem, de moinhos ou, ainda, oriunda de impostos (NOBLECOURT, 1986).

¹⁴ *Kohl*, no dicionário, significa um pó cosmético usado, original e especialmente em países muçulmanos e asiáticos, para escurecer a área ao redor dos olhos. De modo geral, é constituído por sulfato de antimônio em pó. Disponível em: <[https://en.wikipedia.org/wiki/Kohl_\(cosmetics\)](https://en.wikipedia.org/wiki/Kohl_(cosmetics))>. Acesso em: 09 abr. 2020.

¹⁵ O séquito designa o “conjunto das pessoas que acompanham outra(s); cortejo que acompanha uma pessoa, ger. distinta, para servi-la ou honrá-la; comitiva” (DICIONÁRIO GOOGLE, 2020).

Contextualizar as diferenças ditas sexuais que são enviesadas por preconceitos e problematizar o lugar da mulher - frente à sua construção na História, a importância da apropriação desse corpo, e da dança nessa relação do corpo com o mundo, como uma questão do feminismo e da arte contemporânea, - é de iminente importância. Dessa forma, trazemos à tona questões caladas e abafadas em relações de poder e opressão tecidas em torno do gênero e o impacto causado na representação das identidades. Podemos, então, incluir vários aspectos para análise da dança do ventre à luz da modernidade, a partir da valiosa contribuição de estudos feministas, abarcando diferenças e formas de discriminação que avaliam os beneficiários, como homens brancos, heterossexuais e de classe abastada, sobre corpos femininos. Por ser uma dança atravessada por vários mitos e fetichismos, que colonizaram por muito tempo o corpo da mulher como forma de controle e de transformação em objeto sexual, a repercussão na configuração em que a dança do ventre foi transnacionalizada, é fundamental para entendermos como é entendida hoje.

Esses traços promovem narrativas em torno do gênero, conceituando masculinidade e feminilidade como opostos, aspectos estes que compõem o gênero e como as pessoas são. Em uma visão ampliada, compreende-se as diferenças sociais e políticas imbricadas em relações de poder e opressão entre os gêneros e suas performances. Para Butler (2000), o “sexo” é regulado por uma espécie de poder, uma força que controla, demarca e diferencia os corpos. É algo imposto, um processo materializado através de atos forçados de normas. Para a autora, essa necessidade de reiteração mostra que os corpos não se conformam com essa adequação exigida e, assim, a instabilidade gerada abre possibilidades para um processo de rearticulações que transgridem ou questionam as leis hegemônicas.

A noção de performatividade de gênero se relaciona com a produção que contextualiza a noção de sexo para a heterossexualidade. Essa compreensão, que materializa os corpos e o sexo, produz discursos e normas regulatórias, qualificando os corpos e governando-os. A fronteira é estabelecida pela nomeação, apagamentos e exclusões de corpos. O diferente é apresentado como algo que precisa ser encaixado, normatizado, dentro daquilo que foi constituído como ideal das práticas regulatórias. Nesse sentido, qualificar corpos que fogem das normas implica em enquadrar vidas como corpos que pesam ou não. O funcionamento do “sexo” como prática regulatória de poder e de controle de demarcações sobre os corpos, materializados por relações forçadas de normas, onde há inconformidade desses corpos na aceitação do que é

imposto. “Nesse sentido, o que constitui a fixidez do corpo, seus contornos, seus movimentos, será plenamente material, mas a materialidade será repensada como o efeito do poder, como o efeito mais produtivo do poder” (BUTLER, 2000, p. 111).

A necessidade de uma teoria feminista que abarcasse conceitos referentes às mulheres como sujeitos políticos e que as representasse como tal, surgiu para constituir a classe das mulheres, a qual era inexistente, ou mal representada.

[...] o gênero nem sempre se constituiu de maneira coerente ou consistente nos diferentes contextos históricos, e porque o gênero estabelece intersecções com modalidades raciais, classistas, étnicas, sexuais e regionais de identidades discursivamente constituídas. Resulta que se tornou impossível separar a noção de “gênero” das intersecções políticas e culturais em que invariavelmente ela é produzida e mantida (BUTLER, 2003, p. 20).

A identidade que emerge pode ser agrupada como peça fundamental para a compreensão, aceitação e reconhecimento das invisibilidades de grupos marginais. Essa história não deixa de ser uma questão política, pois passa, fundamentalmente, pelos discursos de gêneros atravessados a partir de uma perspectiva descolonial. É um posicionamento do ser feminino não só biológica, ou seja, no social, abrangendo também a cultura, tratado com diferenças devido a toda essa construção sexista, patriarcal e machista, proporcionando violência a esse corpo feminino e de tudo que se aproxima dele.

O cinema não só replicava a ideia do Oriente como exótico, como também contribuiu muito para disseminar e eternizar enquadramentos das mulheres, da dança e de vários estereótipos. Destacamos aqui um pouco da vida e da obra de uma famosa atriz do tempo do cinema mudo, que passou por essas representações não só nas telas, mas a história fictícia de mistérios e do sobrenatural, inventada pelos estúdios Fox. Para a promoção da nova atriz e dos seus filmes, estendeu-se para a encenação de uma personagem também na sua vida real constando, até em seu contrato, o uso do véu que cobria seu rosto em aparições públicas. Theda Bara foi o nome dado a ela, e esse nome é um anagrama para morte árabe. Uma lenda do cinema mudo, mas bem desconhecida nos nossos tempos. Sua carreira cinematográfica teve início em 1915, transformando-a na primeira mulher símbolo sexual de *Hollywood*.

A produtora Fox criou todo um imaginário em torno da origem da atriz: o nascimento à sombra de uma esfinge no Egito, que ela era possuidora de assustadores poderes ocultos, que havia sido desmamada com sangue de serpente, que foi filha

exótica de artistas europeus ou da realeza árabe; essa era a apresentação da atriz/personagem. Ela foi uma das primeiras atrizes a interpretar a figura da mulher fatal, misteriosa e exótica. Esse tipo de personagem nasceu com ela e ficou conhecida como *Vamp*, que significava vampiro, mais próximo ao Drácula, ou mulher inescrupulosa que se aproveitava dos homens e do seu dinheiro. Sua carreira ficou marcada por essa imagem, estigmatizando e limitando a sua carreira e vida a esse tipo de papel (SHEPPARD, 2017).

Theda usava maquiagem que evocava o ar sobrenatural que ela queria, caracterizada com pele muito branca e olhos pintados com kohl que realçavam seu olhar atraente e hipnótico, inaugurando, assim, um estilo gótico, dando início a uma moda de roupas e maneirismos (SHEPPARD, 2017). Quanto a esse reconhecimento, ela comentou: “estou condenada a continuar desempenhando papéis de vampiro por toda a minha vida. Acho que é porque a humanidade precisa da mesma lição de moralidade repetida indefinidamente.” (WATTPAD, [S.I]). O estilo criado por ela – e para ela - foi importante e serviu de inspiração para o estilo da dança que apresentamos aqui, sendo necessário referenciá-la novamente logo mais.

Theda, cujo nome verdadeiro era Theodosia Burr Goodman, de ascendência judia, foi uma das primeiras mulheres roteiristas e escreveu um filme em 1918 chamado “A alma de Buda”. Foi ainda uma das poucas, senão a única, estrela do início da história do cinema a passar pela educação universitária, e falava fluentemente sete idiomas. O filme “Cleópatra”, estrelado por ela, obteve recordes de bilheteria e transformou os estúdios Fox. Theda representou vários papéis de vampiras históricas como Salomé, Carmén e Cleópatra. Theda fez um total de quarenta e quatro filmes em uma meteórica carreira, cerca de um filme a cada seis semanas. Em alguns deles, a atriz usava pequenas peças para cobrir os seios, em um tempo onde exibir os tornozelos causava grande alvoroço.

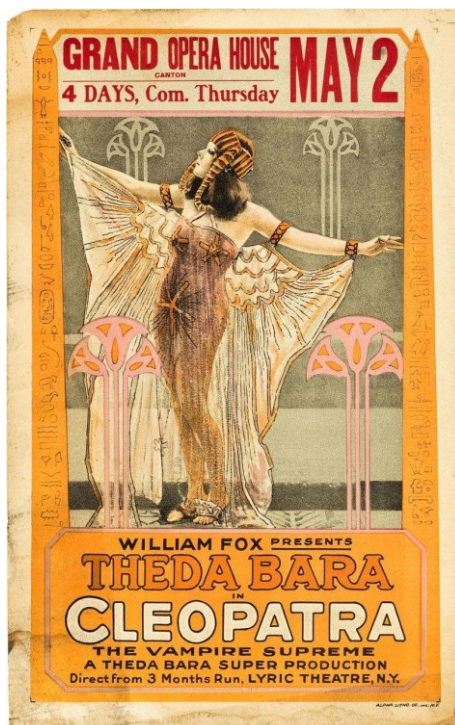
Muitos dos filmes da atriz foram censurados, como Cleópatra e, por isso, ela entrava na justiça, frequentemente, com processos contra a censura. O jornal “The New York Times” publicou, em 1916, que a Srta. Bara era vista nos filmes, em um único dia por 440.000 pessoas, e que chegou a receber, por dia, 400 cartas de fãs em sua casa (SHEPPARD, 2017). O maior destaque do que ela, na época, era apenas Charles Chaplin e Pickford. Tempos depois, mais precisamente em 1960, como reconhecimento por seu trabalho, ela recebeu uma estrela na calçada da fama em Hollywood (WIKIWAND, [S.I]).

Bara era encorajada a falar sobre misticismo e ocultismo nas suas entrevistas. Alguns historiadores relatam que, a partir daí, se deu o nascimento do departamento de publicidade do estúdio e o surgimento do agente de imprensa. Apesar de todo sucesso, a sua carreira não durou muito tempo. Em 1920, já estava praticamente acabada. Em 1937, um incêndio que atingiu os cofres da Fox queimou cerca de noventa e cinco por cento dos seus filmes (SHEPPARD, 2017).

A breve história relatada acima deixa explícita como o Ocidente aproveitava-se para vender o Oriente, apresentando-o como exótico, diferente ou maligno, atribuindo, ainda, poderes mágicos. Todo o encantamento dos homens e a beleza de Theda Bara, à natureza de uma lenda criada e deturpada. Originada para mistificar os costumes, a dança, a mulher, na promoção de vendas do cinema e de diversos âmbitos.

A conotação dada fica ainda mais objetiva e definida na forma como os anúncios dos filmes eram ilustrados, nos textos das descrições, nas fotos, nos desenhos e as associações à mulher maligna, perversa, fatal e oriental. Ilustraremos, a seguir, cartazes de filmes e fotos promocionais de Bara, com exceção da figura 10, fotografia onde observamos a atriz Marilyn Monroe recriando a imagem da atriz Theda Bara, 30 anos após o seu último filme.

Figura 2 - Theda Bara em cartaz do filme Cleópatra (1917)¹⁶



Fonte: Curry (2015).

Figura 3 - Theda Bara em fotografia do filme Cleópatra (1917)¹⁷

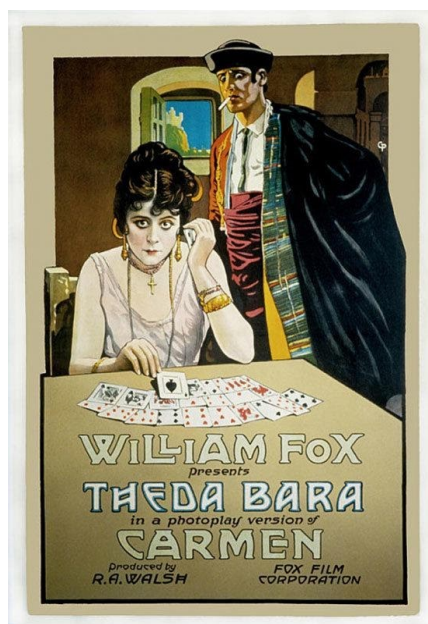


Fonte: Veninno ([S. I]).

¹⁶ Observa-se nesse cartaz, o anúncio em que se lê: “Theda Bara Super Productions”, no filme Cleópatra, em 1917. Com esse filme ela se mudou, juntamente com os estúdios Fox de New Jersey para Hollywood. (CURRY, 2015).

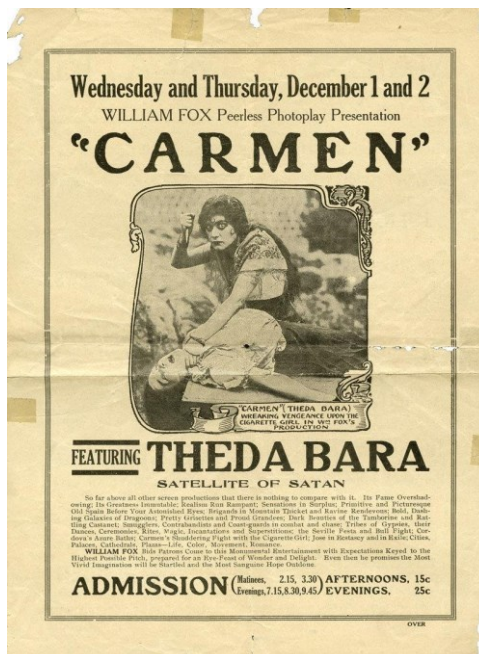
¹⁷ Um dos filmes mais luxuosos do cinema mudo, chegando a empregar mais de duas mil pessoas (VENINNO, [S. I]).

Figura 4 - Theda Bara em pôster do filme Carmen (1915)¹⁸



Fonte: Curry (2015).

Figura 5 - Theda Bara em arauto do filme Carmen (1915)¹⁹



Fonte: Curry (2015).

¹⁸ Carmen foi um dos seus primeiros filmes. Bara se destacaria por interpretar todas as *femme fatales* da história da época. (CURRY, 2015).

¹⁹ Arauto do filme “Carmen”, onde Bara é anunciada como “satélite de satanás” e parece estar possuída. (CURRY, 2015).

Figura 6 - Theda Bara em cartaz do filme Salomé (1918)



Fonte: Curry (2015).

Figura 7 - Pôster de três folhas para o filme “The she-devil”, 1918.



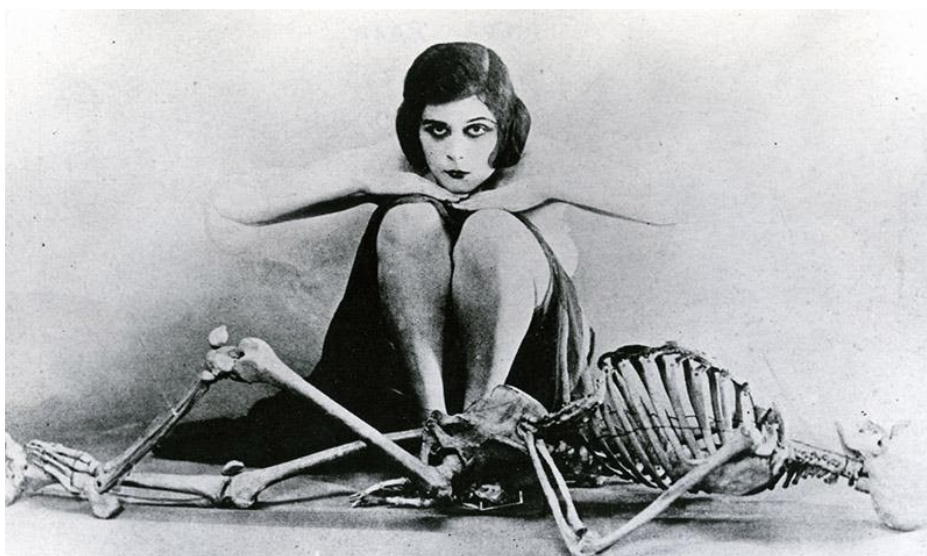
Fonte: Curry (2015).

Figura 8 - Theda Bara em fotografia do filme A fool there was (1915)



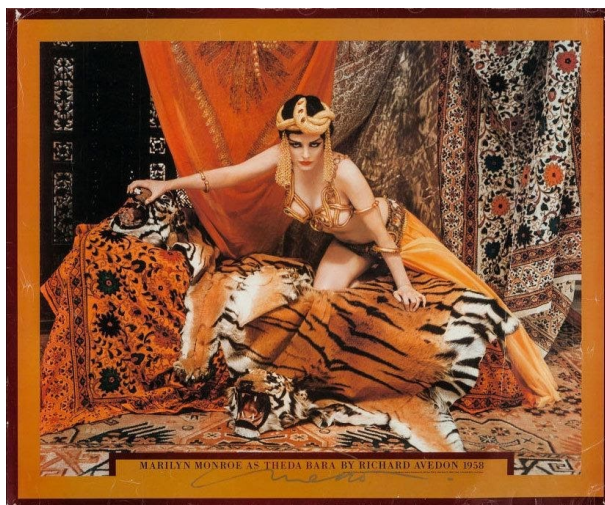
Fonte: Vintage news daily.

Figura 9 - Theda Bara em fotografia do filme A fool there was (1915)



Fonte: Cult of weird.

Figura 10 - Marilyn Monroe - Revista Life Magazine (1958)²⁰



Fonte: Curry (2015).

O conteúdo apresentado nessas imagens apresenta a imagem ser como uma micronarrativa. Ela vem carregada de signos, sintagmas e questiona quem seria seu narrador, se é o espectador ou se é o fotógrafo. De que lado viria a narrativa, o entendimento daquilo que se lê? Pergunto-me se chega algo ao nosso leitor e como chega, qual a narrativa construída pelos estúdios Fox através das imagens mostradas? Caso a resposta para a primeira pergunta seja sim e, se tiver sido elaborada uma análise crítica sobre as imagens mostradas, certamente ficará mais compreensível olhar a dinâmica colonialista em volta da nossa dança. Outras informações sobre o cinema foram abordadas no capítulo três. Lá, será delineada a relação entre corpos e cinema.

3.2. Brilho e sombra: como o “misticismo” passou dos paetês ao couro

A “Era de Ouro” da dança do ventre foi uma época glamorosa do cinema egípcio que durou de 1930 a 1959, o qual se inspirava em referências de filmes²¹ de *Hollywood*, principalmente os musicais, influenciando nas músicas, nas coreografias e nos figurinos. Era possível observar todo o glamour de figurinos carregados de brilho,

²⁰ Na foto, Marilyn Monroe, em 1958, recriando imagem de Theda Bara, 30 anos após seu último filme. À convite da revista “Life magazine”, ela representou 5 símbolos sexuais, fotografada pelo fotógrafo Richard Avedon (CURRY, 2015).

²¹ Apresentamos, no capítulo três, um pouco mais sobre a história dos corpos no cinema.

de paetês e de lantejoulas, conjuntos bordados com sutiã, cinto e saia com fendas. Esse estilo de traje surgiu na década de 1920 e foi incorporado do “estilo cabaré” americano. A popularização do cinema influenciou de modo significativo na transformação da dança. As roupas utilizadas pelas dançarinas orientais, anteriormente, eram roupas típicas dos seus países e eram compostas, habitualmente, por uma túnica e um xale preso no quadril (GIANEI, 2006). Houve a consagração de artistas como Tahia Karioca e Samia Gamal, e elas “[...] foram preparadas por Badia Masabni, a primeira professora a ensinar seqüências coreografadas na Dança do Oriente, opondo-se à tradição da dança improvisada. Samia e Tahia faziam parte da geração de dançarinas que traziam elementos do Ballet Clássico” (GIANEI, 2006, p. 143).

A dança tribal nasce a partir de uma proposta de junção de diversas manifestações de danças étnicas²², de diferentes regiões do mundo, proporcionando uma estética contemporânea atualizada. Tem como referência a linguagem da dança do ventre e mescla conceitos e movimentos de danças étnicas como a dança indiana e o flamenco. Surgiu nos EUA, no período da contracultura dos anos de 1960, durante o *Woodstock* e, desde o seu nascimento, modifica-se e é fusionada com outras danças. A fusão de signos, aliada à diversidade de influências culturais e à globalização, intensificou a complexidade e os processos de hibridação (ANDRADE, 2011).

Jamila Salimpour foi a bailarina que, em 1960, na Califórnia, sistematizou e deu nome aos movimentos da dança do ventre. Ela ainda criou um grupo chamado *Bal Anat* (Dança da Deusa Mãe, criado em 1968) que apresentava uma dança em um formato circense, mesclando dança de vários lugares, de várias tribos, acompanhada por música ao vivo. A introdução da dança com cobras foi feita por Jamila, que se compadeceu de um animal em uma apresentação na qual um homem esquentava a panela, colocava a cobra dentro e a girava, então, ela resgatou o animal e passou a usá-lo nas apresentações. Era comum, nesse grupo, o uso da dança do ventre associada com

²² O foco da pesquisa não são as questões culturais, no entanto, cabe ressaltar que, tanto o conceito de tribal como o de étnico, podem remeter a um tipo de apropriação cultural, inclusive, algumas bailarinas até discutem e entendem isso. No caso de uma apropriação cultural, podemos observar a repetição de fetichizações (conceito que explicado no capítulo 2) de determinadas culturas, fato com o qual a pesquisadora não concorda, assim como aconteceu com a dança do ventre. Não adentramos na discussão sobre os conceitos étnicos, mas eles apareceram nas entrevistas ou em outros momentos da pesquisa, como na fala de outras mulheres, embora os processos delas não estejam sob análise neste trabalho. Não é objetivo e nem intenção dessa dissertação, portanto, a discussão sobre “danças étnicas contemporâneas”.

espadas, vasos na cabeça, máscaras, assemelhando-se a uma dança teatro. Quando questionada, Jamila explicava que o seu estilo de dança advinha de várias tribos, daí surgiu a utilização do uso do nome “tribo” (ARAÚJO, 2020).

A partir da entrevista de Natália Espinosa, apreendemos que Jamila trouxe uma teatralidade para a dança, além de uma indumentária mais pesada, uma maquiagem mais pesada, fora do padrão conhecido, atraindo pra a dança mulheres alternativas, que não se encaixavam na Dança do Ventre. Essa estética já a diferenciava daquele imaginário do harém, mas ainda era a Dança do Ventre, e não era chamada de tribal.

Figura 11 – Jamila Salimpour



Fonte: Site Salimpour School²³.

²³ Disponível em: <<https://salimpourschool.com/salimpourlegacy/>> Acesso: 11 dez. 2021.

Figura 12 - Dançarina de máscara do grupo Bal Anat



Fonte: Site Salimpour School²⁴.

Figura 13 - Bailarina Meta, do grupo Bal Anat



Fonte: Site Salimpour School²⁵

²⁴ A dançarina de máscara se apresentando com Bal Anat na Renaissance Pleasure Faire. A dança com máscaras foi uma adição posterior do Bal Anat. Ela representava a Deusa mãe ou Mãe Terra e era usada no início dos shows. “O dançarino de máscara representa tanto o início dos tempos quanto o presente e o futuro, vigiando para sempre a terra e a renovação contínua da vida através do nascimento e renascimento”. Fonte e foto: Disponível em: <https://salimpourschool.com/educate/balanat_maskdance/> Acesso: 11 dez. 2021.

Através de Jamila, essa arte chegou a muitas bailarinas. Dentre elas, Masha Archer, e aqui temos mais uma peculiaridade importante: Masha era contra a exposição do corpo feminino, de forma estereotipada, para o público masculino. A sua meta era que a dança fosse respeitada como arte. Ela começou a usar pantalonas, substituiu o sutiã por um *choli* indiano e um turbante nos cabelos. Na dança, ela fez modificações, adotou postura alta, excluiu movimentos do chão e passou a dançar músicas populares de outros países do Oriente (ARAÚJO, 2020).

De acordo com Natália Espinosa, Masha Archer mescla elementos no seu figurino; além de muitas joias, ela introduziu o flamenco e trouxe algo importante para o *Dark*, que foi a utilização da música gravada, músicas flamencas e músicas da Índia. A Dança do Ventre, nesse período, era feita nos clubes, onde os músicos iam tocar e as dançarinas dançavam músicas tocadas ao vivo. Era difícil encontrar músicas com boas gravações para dançar. Jamila dizia que, se não dançasse música árabe, não estava fazendo Dança do Ventre; já Masha, dançava a música que ela achasse bonita e começou a dançar com as músicas que ela queria, incluindo música clássica. Masha acreditava em uma dança de mulheres para mulheres e não para agradar ao público masculino. Não queria que as dançarinas ganhassem gorjetas, apresentando-se em restaurantes, e ensinava isso a suas alunas.

Nos EUA, a Dança do Ventre acontecia em clubes. Apesar de Masha ter essa postura com relação à dança e às mulheres, tinha algo da visão imperialista, por achar que mulheres ocidentais tinham o direito de ressignificar a Dança do Ventre, da região do Menati, e considerava que americanas, com dinheiro, poderiam salvar a dança. Masha também chamava de dança do ventre, mas ela não possuía técnica na época, não tinha bagagem para ser professora.

²⁵ Meta, a primeira bailarina de Jamila a dançar com a bandeja. Integrante do grupo Bal Anat, apresentando-se na Renaissance Pleasure Faire. Inspirada em um livro de receitas marroquinas que tinha uma foto de dançarinos equilibrando a bandeja na cabeça. Jamila foi a primeira a introduzir nos EUA a dança masculina marroquina de bandeja. Fonte e foto: Disponível em: <https://salimpourschool.com/educate/balanat_traydance/> Acesso: 11 dez. 2021.

Figura 14 – Masha Archer



Fonte: Blog Pilates do Tribal²⁶.

Foi com Carolena Nericcio, que havia sido aluna de Masha Archer, que o Tribal ganhou força. Através das influências de Jamila, de Masha e da sua experiência, ela incorporou fusões de estilos de dança, criando o ATS (*American Tribal Style*), um novo estilo. Os trajes e penteados usados eram diferentes dos tradicionais estilos orientais ou folclóricos: muitos adornos, joias, *piercings* e tatuagens. As fusões também começaram a ser levadas para as músicas, com diferentes estilos musicais. O ATS também trouxe inovações, a liderança de uma bailarina e um estilo de dança improvisado.

Carolena desenvolveu dicas para cada etapa ou combinação com pistas que facilitassem o acompanhamento do improviso, um sistema de sinais, podendo ser um movimento de braço ou de cabeça que fosse de fácil visualização pelas outras dançarinas presentes no palco. O *Tribal Fusion* já é uma outra ramificação e tem como criadora a bailarina Jill Parker. Ela e seu grupo expandiram movimentos do ATS, alterando os figurinos e incorporando músicas modernas e de *DJs*. Rachel Brice destacou-se por ser a primeira solista no *Tribal Fusion*, por incorporar yoga ao estilo e pelos seus isolamentos, além de fundar o grupo *The Indigo*, em São Francisco, no ano de 2003 (ARAÚJO, 2020).

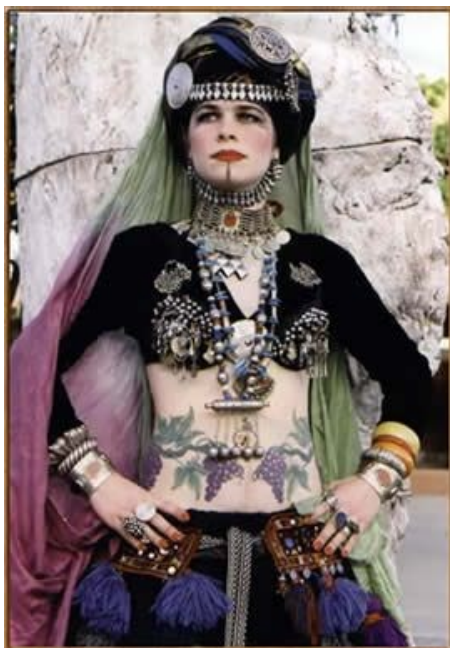
²⁶ Disponível em: <http://pilareshdotribal.blogspot.com/2015/02/58-masha-archer.html>. Acesso: 11 dez. 2021.

Figura 15 – Jill Parker



Fonte: Site Jill Parker dance²⁷

Figura 16 – Jill Parker



Fonte: Blog Congresso Tribal²⁸.

²⁷ Jill Parker. Disponível em: <<https://www.jillparkerdance.com/gallery>>. Acesso: 13 Jan. 2022

²⁸ Disponível em: <<https://congressotribalcom.wordpress.com/2019/01/08/jill-parker-e-a-criacao-do-tribal-fusion/>>. Acesso: 13 Jan. 2022

Natália, nos apresentou, na sua entrevista, várias informações sobre Carolena e o *Tribal Fusion*:

Carolena incorporou a dança àquele corpo, as posturas que se destacam na dança, postura do flamenco, os braços, o rosto sereno, ela estudou a dança. A Masha só queria que as coisas fossem bonitas. Em meados dos anos de 1980, na Califórnia, tinha uma cultura de tribos urbanas, em uma época que não se tinha muita definição, dessa forma, tudo que era considerado esquisito na dança, se usava uma roupa ou música diferente, era enquadrado como tribal. Na tribo dos góticos essa dança ficou muito forte. Carolena começou a fazer Dança do Ventre com 14 anos, fundou o grupo *Fat Chance Belly Dance*. Foi com ela que o nome Tribal começou a ser utilizado, estilo *Tribal Fusion*. Aqui o tribal já havia rompido com a estética fantasiosa da Dança do Ventre. Tribal caracterizava dança em grupo, por elas usarem roupas parecidas e por dançarem juntas. Atualmente, observamos uma certa rejeição com relação ao nome Tribal, por causa de questões como apropriação cultural. Essa técnica busca por uma postura mais ativa da mulher, mais confiante, peito aberto, braços bem posicionados, fusão com o flamenco e com posturas indianas de pernas. São movimentos que utilizam bem a musculatura e usam bastante os oblíquos.

Os apreciadores da subcultura gótica, no início dos anos 1990, já conheciam e gostavam da Dança do Ventre, por meio de livros e filmes que figuravam a sedução vampírica e, aqui, podemos relembrar novamente de Theda Baracomo principal responsável pela associação, nos EUA, entre o gótico e o orientalismo, mas que não passava de uma fantasia construída. Como já falamos, Theda Bara tinha uma aura sedutora e, ao mesmo tempo, um ar de maléfica, além de figurar personagens que eram dançarinas de dança do ventre.

A professora Natália Espinosa narrou sobre as músicas da cultura gótica. Para ela, estas combinavam com a movimentação de Dança do Ventre dos clubes góticos, onde as mulheres ensaiavam algum tipo de Dança do Ventre. Para bailarinas de Dança do Ventre, era importante separar sua vida gótica da vida de *performer* de Dança do Ventre. Inicialmente, começaram a chamar essas novas expressões de *Gothic Belly Dance*, para diferenciar do tribal, mas havia certa confusão entre o que era um e o que era o outro. Dessa forma, bailarinas de *Gothic Belly Dance* começaram a ser vistas como tribais por não estarem fazendo a Dança do Ventre mais conhecida. Elas gostavam de usar suas roupas góticas nas apresentações ou usar fantasias de demônio, de vampiro, com véu, se vestirem de preto e, ainda, usarem elementos como punhal, taça, espadas e velas.

Através da influência da cultura underground e do body art, o tribal fusion foi segmentado em subestilos dentre eles o *gypsy*, *cyber*, *dark*, *burlesque*,

vintage, steampunk, liquid, industrial, urban, ITS (Improvisation Tribal Style) e outras tantas denominações (ANDRADE, 2011, p. 20).

A professora Natália comentou, ainda, sobre as fusões se caracterizarem por essa expressão e teatralidade²⁹, movimentação vinda dos clubes góticos, em uma fusão cultural. Para ela, a presença dessas mulheres góticas, com suas danças inspiradas no clube, na arte e nas pinturas, permite-nos observar as muitas influências e misturas de elementos culturais que se conectam e são necessários para a criação do estilo tribal.

Muitas experiências serviram de palco para processos criativos em diversos estilos. Isso oferece uma multiplicidade à arte, mas, quando pensamos em uma sequência cronológica com nomes detalhados de criadoras e afins, nos deparamos com obstáculos epistemológicos no sentido de afirmar quem criou o que. Dessa forma, essas questões de origem, que já surgem com a Dança do Ventre, passam pelo Tribal e chegam ao *Dark Fusion*.

Acreditamos que essas dificuldades não prejudicaram aquilo que parece ser o mais importante: dançar, se expressar. Em nosso entendimento, não há a perda da ideia original do encontro com o corpo, consigo, com o grupo, com a plateia, com o subjetivo e com a performance³⁰. Você pode até se perguntar a essa altura: “mas e a dança do ventre”? São tantas ramificações (e não mencionamos todas), que não estranharia se alguém duvidasse que ela ainda estaria presente. Para responder-lhes, afirmamos que sim, que a Dança do Ventre ainda é encontrada apesar de todas essas fusões. Encontramos em algum passo, quando entendemos todo esse processo, como possível porta de entrada para o próprio tribal, e quando sentimos a luta por sobrevivência de uma dança tão antiga, tão estereotipada.

3.3. O *Dark Fusion*: a dança e as querelas

Não existe um consenso em relação à criação do *Dark Fusion*. Alguns, o apontam como uma vertente do *Tribal Fusion*, e este, do ATS; outros dizem que o estilo

²⁹ O uso da palavra teatral ou teatralidade é muito difundido no meio, no entanto, não temos a intensão em adentrar nessa discussão.

³⁰ O uso da palavra *performance* é muito difundido no meio, sobretudo entre as bailarinas entrevistadas, nas revistas etc. No entanto, não temos a intensão em adentrar nessa discussão. Para aprofundar na discussão acerca do conceito em si, indicamos o trabalho de Eleonora Fabião.

Dark já era dançado por bailarinas que praticavam o *Gothic Fusion Bellydance* e o *Gothic Bellydance*. Uma terceira versão defende que o *Dark Fusion* e o *Gothic Bellydance* são a mesma coisa. Apesar de não existir um consenso sobre quem o criou, encontramos certa anuência a respeito de alguns nomes mencionados como sendo das criadoras: Ariellah Aflallo e Tempest.

Arieallah é americana, estudou balé clássico por doze anos, tendo começado aos três anos de idade, na *Royal Academy of Dance de Londres*. Morou, por um tempo, na África, na Costa do Marfim e, após retornar aos Estados Unidos, Ariellah dedicou-se a estudar a dança da sua ancestralidade Marroquina. Ariellah começou a estudar Dança do Ventre *Fusion* com Rachel Brice, em 2002. Ela participou do primeiro DVD no estilo gótico, chamado: “Dança do Ventre Gótica: o lado mais escuro da fusão”, lançado em 2006.

Seu estilo reflete uma interpretação pessoal da dança do ventre do Oriente Médio, apresentando características sombrias e modernas. Ela afirmou, em seu site,³¹ que o seu estilo emana da sua paixão pela dança do ventre e do envolvimento com a subcultura gótica, a qual permite que ela se expresse de uma maneira sombria. Ela também foi coprodutora e dançarina no “Teatro Sereia Silenciosa de Frederique”, projeto no qual criou uma das primeiras peças de dança do ventre, reencenando filmes da era muda, a exemplo de *Nosferatu*, de 1922, peça que viajou pelos Estados Unidos, Europa e América do Sul. Sua companhia de dança, a *Deshret*³², tenta agregar um lado mais teatral e artístico a essa arte antiga. Em uma fusão de técnicas tradicionais e estilo moderno, ela transforma a dança em um estilo único de fusão contemporânea ocidental. Na sua técnica, há, ainda, incorporações da yoga e do pilates, exibindo fortalecimento, alongamento, flexibilidade, postura, isolamentos e calma.

Para ela, o *Dark Fusion* é uma combinação teatral do estilo mais dramático e emocional da Dança do Ventre. O *Dark Fusion* utiliza movimentos básicos de Dança do Ventre e mistura com estilizações, trajes, músicas, atitudes e gostos da subcultura gótica. É uma estética mental e física que investiga um lado sombrio da experiência humana. Este gênero permite as profundezas da emoção humana e expressa isso através

³¹ Disponível em: <<https://www.ariellah.com/story>>.

³² Para maiores informações acessar: <www.Deshretdance.com>.

do movimento. Um equilíbrio, segundo Ariellah, entre técnica, arte, emoção e movimento. Consciência de postura, de emoções e de drama.

Eu notei que nas apresentações de dança do ventre de fusão escura, uma emoção profunda é invocada na plateia e há uma sensação de que a plateia está sendo trazida para a performance. A energia que flui do dançarino é forte e penetrante e atrai o público com sua expressividade (AFLALLO, 2021).

No *Dark Fusion*, as expressões faciais, as inclinações de cabeça e o olhar também têm destaque. Esses elementos, juntamente com a presença de palco, desempenham diferenciais nesse estilo de dança, onde o público é convidado a imergir no sentimento de quem dança. A bailarina dança, seja invocando sombras, expressando sentimentos, emoções, rituais, deuses ou simplesmente a invocação da própria história sendo narrada por sua dança.

Em uma entrevista para a Revista Tribalizando, em 2018, Ariellah afirmou que o *Dark Fusion* surgiu em meados dos anos 2000. Esse termo foi criado para dissociar do termo *Gothic Belly Dance*. A sua principal preocupação com isso era a de tentar retirar a noção do gótico e do assustador relacionados ao termo gótico que pudesse estar relacionado com a dança. Para ela, ser conhecida apenas como uma dançarina era o único rótulo desejado. A manutenção do seu estilo pessoal, através da livre movimentação, é uma prática que perdura. Ela costuma seguir a forma que a música a chama para movimentar-se, reconhecendo a música, a sua própria vida e experiências, como suas musas.

Com relação à conotação do *dark*, Ariellah narrou, em entrevista à revista Tribalizando, que:

[...] não é sobre usar preto, ser triste ou assustador. *Dark* é sobre abraçar o lado obscuro de nós mesmos e da vida. A lua, os tristes tempos da vida, mas não apenas os momentos tristes, mas TODA a gama de emoções e vidas humanas. Eu sinto que o *Dark Fusion* abrange todas as facetas, muito parecido com a subcultura gótica onde, nessa cultura, sentir-se triste ou “real” ou ser honesto sobre quem você é, não está oculto. E é sobre ser único e se expressar de formas criativas. Formas que se sintam honestas e boas e verdadeiras consigo mesmas (AFLALLO, 2018, p. 16).

Figura 17 - Ariellah Aflallo



Fonte: Site Ariellah Aflallo³³.

Figura 18 - Ariellah Aflallo



Fonte: Site Ariellah Aflallo³⁴

³³ Disponível em: <<https://www.ariellah.com/story>>. Acesso em: 25 fev. 2022.

³⁴ Disponível em: <<https://www.ariellah.com/story>>. Acesso em: 25 fev. 2022.

Figura 19 - Ariellah Aflallo



Fonte: Site Ariellah Aflallo³⁵

No *dark*, é contada uma história que é muito ligada com o público e com o teatro. A bailarina pode representar uma personagem, dançar seus sentimentos, sua dor, sua raiva e sua alegria. Trabalha muito com expressões e com o contato com emoções, com situações.

De acordo com a professora Natália, Ariellah não estudou tribal mas, por ela ter uma aparência diferente, passou na audição para o *Belly Dance Super Stars*, pois o que era procurado não era a qualidade da dança, mas a imagem, uma mulher que fosse mais exótica, mais gótica, mais *dark*. Assim como a própria Tempest que, em seus vídeos (DVD's), vê-se pouca técnica. Depois de serem aprovadas, era que as escolhidas treinavam o tribal.

Melissa Souza comenta, na "Revista Tribalizando", sobre os elementos e as fusões que compõem o *Dark Fusion*. A subcultura gótica, a Dança do Ventre nos formatos da dança moderna, da tribal ou da folclórica, os figurinos com influência da era vitoriana, burlesca, *noir*, renascentista, industrial, *punk* e ainda a cibernética. Nas vestimentas, as preferências são por figurinos com renda, couro, látex, vinil, veludo ou cetim, utilizados para expressar o que a bailarina deseja transmitir. As cores não precisam ser necessariamente escuras, como o preto, vermelho ou roxo - embora sejam

³⁵ Disponível em: <<https://www.ariellah.com/story>>. Acesso em: 25 fev. 2022.

bastante utilizadas -, mas também são usados tons metálicos, e o branco e o bege são incluídos para causar uma sensação sobrenatural e fantasmagórica.

Em 2003, a bailarina Tempest, da Califórnia, fundou o site *gothicbellydance* para documentar um estilo/movimento que, até então, não se enquadrava em nenhuma categoria. Em 2006, o lançamento do DVD *Gothic Bellydance2*, produzido pela *Word Dance New York*, foi outro marco importante dentro do movimento. Muitos nomes da dança do ventre e da cena *underground* se juntaram nessa produção, alguns deles foram: Blanca, Neon, Raven, e Ariellah; e contou com músicas de compositores de destaque, como: Gypsy Caravan, Solace e Knossos. Nesse período, encontramos eventos exclusivos para a fusão obscura da dança do ventre, como o *Gothla*, criado por Tempest e Sashi. Considerado o maior festival de dança da cena *underground*, o *Gothla* teve edições na Inglaterra, Espanha, Estados Unidos, Itália, Argentina e no Brasil, trazido por Rhada Naschpitz, em 2012. Outros eventos que se destacaram foram: o Lumem Obscura (USA), ShadowDance (USA) e o Underworld Fusion Fest (Brasil).

Figura 20 - Mariana Maia



Fonte: Site Symbios Tribal Fusion³⁶.

³⁶ Disponível em: <<http://symbiostribalfusion.com.br/?cat=16>>. Acesso: 25 fev. 2022. Importante lembrar que Mariana Maia não é a participante da pesquisa. O nome Maia atribuído para a participante, conforme

Figura 21 - Bailarina Mariana Maia



Fonte: Site Symbios Tribal Fusion.

Figura 22 - Bailarina Mariana Maia



Fonte: Site Symbios Tribal Fusion.

No entanto, o usual é que o *Dark Fusion* seja um subgênero do *Tribal Fusion*. O *Dark Fusion* tem bastante influências do movimento *Underground*³⁷, principalmente da cena *Dark*, da Gótica e do *Dark Arts*. Os primeiros trabalhos divulgados, na fusão obscura, surgiram nos anos de 1990, em países como: EUA, Reino Unido e Alemanha.

foi assinalado, refere-se a escolha de uma nomeação fictícia que remetesse a um significado para a pesquisadora.

³⁷ Movimento que surgiu nos EUA, no ano de 1960. Para maiores informações, pesquisar por movimentos de contracultura.

Para a pesquisadora e professora Gilmara Araújo, para se dançar o *Dark Fusion*, não é necessária a associação a entidades religiosas³⁸ e nem sombrias; o que é enfatizado é o lado do drama, das histórias de terror, a intensidade emocional, as performances conflituosas e o trabalho com os aspectos mais sombrios da personalidade, trazendo para a dança e o corpo aspectos subjetivos (ARAÚJO, 2020).

Observamos, ainda, a presença de muitos movimentos da dança do ventre, mas outros movimentos como, por exemplo, do *Cabaret*, foram incorporados. Esses movimentos realçam o mistério e dão uma sensualidade à dança. Notamos, ainda, a presença do *stompy moves*, que demonstra uma pegada mais industrial ou cibernética, incorporando movimentos da cena gótica realizadas nos clubes.

Outra característica marcante é o burlesco que está presente na fusão gótica. E, aqui, resgatamos a influência da atriz Theda Bara em seu filme *The Vamp*, citada como importante influência por ter sido uma “vampira original” e que possuía, ao mesmo tempo, características góticas e burlescas. Temos, ainda, o acréscimo do *Butô*, da Dança Contemporânea, do *Hip Hop*, da Dança-teatro, Dança de rua, *Kung-fu* e outros, algumas dessas trazidas pela criação do estilo pessoal da bailarina Gilmara (ARAÚJO, 2020).

Figura 23 - Gilmara Cruz - Ereshkigal



Fonte: Fotografia do acervo pessoal da professora, bailarina e pesquisadora Gilmara Cruz, gentilmente cedida para este trabalho.

³⁸ Vale informar que existe ainda o *Dark Ritualístico*, mas não é o foco desse trabalho.

Figura 24 - Gilmara Cruz - Álbum Lost Soul



Fonte: Fotografia do acervo pessoal da professora, bailarina e pesquisadora Gilmara Cruz, gentilmente cedida para este trabalho.

Figura 25 - Gilmara Cruz - Álbum Lost Soul



Fonte: Fotografia do acervo pessoal da professora, bailarina e pesquisadora Gilmara Cruz, gentilmente cedida para este trabalho.

A bailarina Kambra Gil³⁹, do México, relatou, na segunda edição do *Dark Fusion Brazil Online*:

³⁹ Disponível em: <<https://www.youtube.com/watch?v=wIPLwt5YZIQ>>. Acesso em: 27 fev. de 2022.

Sinto que realmente, a verdadeira essência de uma bailarina de *Metal Bellydance*, *Dark Fusion* ou *Gothic Bellydance*, está em suas próprias vivências, suas emoções, seus sentimentos, e por conseguinte, os transforma e converte em arte. Para mim, a dança é uma magia que transforma o meu ser, adentrando minha escuridão para encontrar a luz.

Na terceira versão do *Dark Fusion Brazil Online*, disponível no *YouTube*, Irene Patelli oferece uma entrevista, na qual ela descreve vários momentos e nomes da história do *Dark Fusion*; se trata de uma citação extensa, porém significativa sobre essa construção:

Lá pela década de 90 já haviam informações dessa fusão da Dança do Ventre com a cultura gótica. Na época não tinha um nome específico. Em entrevista, Una Shamaa me contou que começou de modo informal lá por 98/99, e que não se tinha muita informação sobre. E que só foi conhecer as outras bailarinas brasileiras quando já estava lá na Alemanha. Na época a gente não tinha internet, não tinha redes sociais então muito daquele material se perdeu, né? Infelizmente. [...] em 2002 foi criado o *Belly Dance Gothic*, idealizado pela bailarina Irismar Hassin e pelo Dj Cristian Anubis. [...] Em 2006 iniciava o Grupo Anubis. Em 2007, formou-se o Grupo *Kairo El Talid*, com Akasha, Ísis e Emerson Meberack, até então o único homem que se apresentava com *Gothic Belly Dance*. [...] Shakty Shala também nesta época, iniciou apresentações com fusões experimentais e continuou até 2017, quando se mudou pra França. Dhani Pitteri também começava, na época ela se chamava Dhani Fairusa e ela começava ali na região de São Miguel, São Caetano, se apresentando em baladas fetichistas organizadas pelo Heitor Werneck e também baladas góticas, nessa época também a Gabriela Miranda, começou a dar aulas e se apresentar com *Gothic Belly Dance*. [...] algumas baladas góticas que ajudaram a promover o *Gothic Belly Dance* em São Paulo. Uma das maiores foi a *Thorns Gothic Rave* que acontecia uma vez por ano, em grandes locais como no Castelo do Hobbes Miguel, lá em Ribeirão Pires e em outros grandes locais. [...] outro evento importante foi o *Transmission* que foi organizado pela Regina do Profecias que abriu as portas para os eventos com bailarinas no Madame, o projeto *Sarasvati*, organizado pela Shamsa Maharanni, foi um dos eventos com maior diversidade de bailarinas e estilos, também acontecia no Madame, uma importante casa gótica aqui de São Paulo. Também aconteciam eventos no Fofinho, alguns como o Teatro dos Vampiros, organizado pelo Henrique Kipper e Lord, projeto Absinte que era do Henrique Kipper, o *Fantasy* é do Lord jah e da Shenda. [...] também tinha o *Eternal Luxury*, da Jimili Demony, a *Egyptian Celebration* e Convenção das bruxas do Dj Christian Anubis, o Santo sepulcro das bailarinas Akasha Kálida e Ísis Maati, no Madame. Também ocorreram Leslitane da Aurore, da Vanura, que era no Madame. O Alquimia *Gothic Nights*, que era da Patrícia e do Daniel. *Halloween Festival*, *Vamp Festival* e outros eventos que também aconteciam no *Aeroflit*. Em 2008, Alessandra Eshe levou o *Gothic Belly Dance* e o *Dark Fusion* para Jaguariúna⁴⁰.

⁴⁰ Irene Patelli, sobre o *Dark Fusion* em São Paulo, 3º *Dark Fusion Brazil Online*. Disponível em: <<https://www.youtube.com/watch?v=loR486pp7fw>> Acesso em: 27 fev. de 2022.

No Brasil, o *Dark Fusion* teve, como uma das pioneiras, Rhada Naschpitz. Ela conheceu o *Dark Fusion* em meados de 2004, através da internet e de Ariellah, e percebeu que poderia manter o seu estilo de vida, vestimentas e preferências musicais (rock) nesse estilo de dança. Na entrevista que ela cedeu ao 2º *Dark Fusion Brazil online*⁴¹, ela falou sobre como o público estranhou as suas apresentações, e que essa atitude estava embutida de muito preconceito, por ela exibir toda uma construção, figurino, música, maquiagem e estética diferentes.

Em entrevista à Revista Tribalizando, Hellen Labrinos falou sobre o Tribal Brasil na perspectiva *Dark Fusion*, como um estilo que resgata as lutas, as histórias dos nossos ancestrais, das nossas raízes, dos indígenas, das mulheres, dos negros, dos ciganos brasileiros; como uma reconstrução no palco do nosso povo: da seca, da morte do gado, dos retirantes, da miséria, do forró, da fé, da alma sertaneja, nos Orixás, no Candomblé⁴², na Umbanda, nos encantados, nos Exus, uma verdadeira riqueza que pode ser explorada em forma de dança. Buscando inspirações no poema Morte e Vida Severina, nas rezas, em cantos, nos rituais indígenas que retratam passagens, ciclos de vida, funerais e suas danças. Se trata de verdadeiro caldeirão artístico em que a arte pode ser conduzida a cumprir uma função social para além do entretenimento, tudo isso resgatado pelo *Dark Fusion*.

No estilo Tribal Brasil, o que chega ao palco é a representação da bailarina. Numa junção de detalhes como música, figurino, subjetividade expressa na dança, formas de ser no mundo, atreladas à construções políticas, filosóficas, religiosas, matrizes étnicas⁴³, gestos: um conjunto de multiplicidades, com uma tendência a um despertar de si em conexão com a natureza e com a vida, unindo padrões, movimentos das danças populares, danças orientais e afro-brasileiras, mas diferente destas (BEZERRA, 2017).

⁴¹ O “Dark Fusion Brazil Online” conta, com 5 versões, que são distribuídas entre apresentações de dança e depoimentos/entrevistas, matéria, mostra, referências e explicações sobre o *Dark Fusion*, de bailarinas, professoras e criadoras do movimento no Brasil e de outros países.

⁴² Não é foco desse trabalho investigar como se dá o contato com todos esses elementos. Sendo assim, todos esses relatos coletados foram retirados de revistas, de vídeos da internet ou de entrevistas. Mas o processo de apenas uma bailarina, que chamamos de Maia, que pôde ser mais esmiuçado e que estará disposto ao longo da dissertação.

⁴³ A pesquisadora não entrevistou e nem teve aproximação com essas outras bailarinas, não podendo aprofundar em questões étnicas, por não serem o foco da pesquisa. Aqui, nos referimos à informação obtida em Bezerra (2017).

Para uma construção coreográfica, busca-se, primeiramente, a escolha do tipo de dança, manifestação cultural ou corporeidades a serem trabalhadas e, muitas vezes, são incorporados personagens comuns, como as lavadeiras e, daí, leva-se para o corpo da bailarina a repetição de movimentos, adequá-los ao corpo e, então, associá-los aos movimentos do tribal, como: isolamentos de quadril, de ombro, de busto, de cabeça etc. É importante que essa composição geral alie-se à escolha da música e do figurino que precisam harmonizar com a dança e conter traços do que foi pesquisado (BEZERRA, 2017).

Andrade (2011) apresenta outros exemplos de bailarinas internacionais que misturaram tribal com suas culturas de origem, seja pela inclusão da salsa, cumbia e merengue por Caro Dumani, na Costa Rica; na Índia, por Colleena Shakti, que incorporou tanto as danças folclóricas de Rajasthani como a dança clássica indiana; em Taiwan, ela cita Kiki Kuan, trazendo tanto referências de Tai Chi Chuan, bem como das danças folclóricas chinesas.

Todo esse contexto e história sobre dança, as ramificações, os desdobramentos e as fusões, a partir da dança do ventre, estendendo-se para o tribal, para entendermos uma parte do percurso e da produção de sentido do *Dark Fusion*. Anunciando a pluralidade da nossa personagem, intensa nos seus processos, carregando e distribuindo em um movimento de esconde-esconde, as personagens que se desdobram na sua vida, expressas pelo ventre, pelo ondular das mãos, pelo quadril que desliza no vento, pela segurança dos movimentos e pela insegurança do existir, pelos gestos faciais, pelas representações que carrega, chegamos, enfim, ao momento de espiar um pouco sobre essa relação com o *Dark Fusion* na vida de Maia:

Ao contrário das outras estéticas, no tribal, o *dark* é bem mais voltado pra expressividade de uma versão mais densa da experiência. Eu acho que assim, quando as bailarinas não conseguem caminhos, aberturas pra expressarem essa densidade da experiência elas acabam acessando o *dark*. E conseguem expressar através do *dark*, elaborar também através do *dark* uma série de experiências que em outras estéticas não são possíveis. A gente tem uma herança aí de um colonialismo, de um processo de colonização. De um movimento orientalista na nossa dança. Nas nossas danças étnicas contemporâneas. Então, tem toda uma expressividade do que é mais agradável, que pode ser mais sedutora e o *dark* não. Assim, acho que a gente abre caminhos pra expressar tudo que não tem voz, corriqueiramente. Tudo que não acha espaço, tudo que é tido como estranho e tudo também que é denegado, na nossa cultura, né? Todas as experiências que são denegadas na nossa cultura, acabam achando caminho de se dizer no *dark*.

O *Dark Fusion* apresenta-se, para ela, como uma forma de oferecer as suas experiências juntamente com aspectos mais densos, expressar aquilo que não encontra espaço em outras linguagens. Maia não se denomina somente como uma bailarina - não que isso seja pouco ou muito, não estamos quantificando, medindo, mas ampliando as possibilidades – e, nesse contexto, ela se diz ser: “artista da dança, porque eu não só danço, eu dou aula, produzo evento, produzo pesquisa, eu me considero artista da dança”. Junto com todos esses ingredientes, em um caldeirão de fusões artísticas, na densidade das sombras e na liberdade encontrada na multiplicidade... ela dança.

Aqui, uma emoção desnuda, oscilando entre a inquietação do que se é e do que está para vir. Aquele limbo conhecido dos sofredores da alma, dos leigos desmesurados do asilo de afeto. Afinal, se não é pra sentir não há motivo para se arriscar. Quero deixar claro a minha fome em atualizar os sentidos, através da escrita, em escutar o que brota das bocas, dos seres, dos órgãos e dos passos. Contextualizar com a escrita carne nessa morte/vida, eterno espiral de fins e recomeços. Tropeço apressadamente no tênue agregado de palavras e gestos, esse contínuo apaga/reescreve simbólico estruturante. Na frágil intenção de acomodar pedaços de alma espalhados e fraturados. Conjecturas vão escorrem ao perceber o poder expressado e poético dos passos, dos gestos.

Assim brota... sem lei, sem intenção e sem sentido, permitindo descaminhos fora do abrigo. Querer estruturar o que não faz sentido, apenas dançar... dançar o que está contido, preso, amargurado, escondido. Um aceno, uma ponta de pé, um adeus, mais um giro, arabesque, *shimmie*, assobio. Queda, sussurro, palco, suspiro. Aplauso, luz, escuro, soluço, arrepio... Superfície, submundo, (reinício) outro ciclo:

Não tem como no *dark*, você querer dizer uma coisa e o seu corpo dizer outra. O seu corpo vai dizer no *dark*, ele é bem expressivo. [...] Antes de um processo de lapidação. Porque quando a gente, vai levar no palco, precisa desse processo de lapidação, de elaboração da dança. Mas eu deixo o meu corpo falar. Se meu corpo quer expandir, ou se ele quer contrair, fechar, entrar em estado de embrutecimento e aquilo fala sobre algum processo meu, eu deixo. Depois eu vejo, o que meu corpo quis falar então sim, eu lapido, coloco dentro de uma técnica.

“Mas eu deixo o meu corpo falar”, trecho da entrevista de Maia, apresenta esse corpo que é contextualizado em outra lua, em outro capítulo e que justamente por apresentar-se, encerra-se o capítulo um, chamado de Magia.

A magia é um caminho desconhecido, assim como a escuridão da noite. E ao mesmo tempo assustadora, tornando-se um desafio para renunciarmos aos

nossos medos e mergulharmos neste mundo secreto, que quanto mais se caminha, mais se descobre o que há por trás da penumbra. A bruxaria é um mundo oculto pelas sombras da noite, em que só a bruxa, por si própria, poderá descobrir o caminho certo, confiando na sua eterna aliada, a lua, que é a luz da Deusa. Uma bruxa acomodada jamais será sabia, porque o conhecimento oculto não é recebido e sim procurado. O segredo é confiarmos na luz interior que nos guiará adiante no caminho da procura, que começará neste momento, nesta noite de iniciação. A hora é agora que o ritual se inicie (BRADLEY, 2018).

Magia é aquilo que acorda o coração, que acalenta a alma e que faz tudo acontecer. Quando uma mulher dança, quando ela toca as estrelas com os pés, quando ondula os sentimentos, o conhecimento; quando ela transgride e abraça seu eu sombrio e se lança na aventura da vida, acontece a magia. Esses descaminhos do interior de si mesma, rodeados de cultura, de uma época e de uma sociedade que nem sempre as compreende.

Para Hillman (1993), a cultura nos leva a outro lugar, outro tempo, ela tenta ressuscitar formas diferentes das do cotidiano. Alcançando o passado em uma nostalgia de invisibilidades. Um mundo real e imaginário, repleto de sonhos e de lutas pela sobrevivência, onde recorre-se às artes, aos ídolos, às criaturas da natureza, às imagens das lendas e ao ritual para a compreensão do passado de homens e de mulheres, precisamos disso: as “imagens das lendas, dos ídolos, dos altares, e das criaturas da natureza” para continuarmos sobrevivendo em sociedade.

4 CAPÍTULO 2 - LUA NOVA: ATRAVESSAMENTOS E COREOGRAFIAS EM TORNO DE UMA DANÇA REAL. O PAPEL DA IDENTIDADE

A identidade é metamorfose humana em busca de emancipação e reconhecimento (LIMA, 2010, p.137).

A palavra identidade pode remeter à uma ideia de enquadramento, a explicações efêmeras, descontextualizantes e alienantes de um ser humano. Quando este ainda sofre algum tipo de vulnerabilidade, de despotencialização, isso ainda pode ser mais violento. No entanto, utilizaremos aqui o conceito de identidade apresentado por Antônio da Costa Ciampa (2007), no qual a identidade é abordada dentro da Psicologia social Crítica e está inserida em uma proposta de oposição à opressão, atuando em favor de uma abordagem da autonomia do indivíduo. A identidade, nessa perspectiva, oferece um ar de poesia que enxerga e acolhe pessoas, ouve histórias, faz ecoar narrativas no solitário limiar do existir. Assim, entendendo o ser humano não como aquele que vai ser estudado, medido, quantificado, patologizado, mas como alguém que tem particularidades, necessidades, vulnerabilidades e potências.

Ciampa (2007) aponta que, para compreender a identidade, é necessário um entendimento sobre a relação indivíduo-sociedade. O movimento social retratado por pelo autor relaciona-se com a História, com aquilo que permite ao homem várias possibilidades. O homem está em uma sociedade, não está isolado. Esse conceito, dentro da Psicologia Social, propõe ajudar a olhar para questões de desigualdades sociais, dos problemas sociais e dos processos individuais de resistências, oriundos dos processos de massificação. A identidade como metamorfose é algo que se transforma, que se reconstrói ao longo da vida, estendendo-se do nascimento à morte, embora ainda possa reverberar até após isso.⁴⁴

Eu sou mãe, acho que é uma coisa que me define muito na vida, a minha maternidade. Foi uma coisa que me mudou que abriu vários caminhos, que me deu muita força de existir, né? Então sou mãe, sou uma mulher, muito guerreira, nordestina que veio de uma família muito pobre, muito humilde e

⁴⁴ Explicamos sobre essa continuidade da identidade após a morte juntamente ao conceito de personagens, neste mesmo capítulo.

que através da arte [e da sua outra profissão] [...], não só da dança, mas da escrita e das artes plásticas, eu fui me construindo. [...] em determinado momento eu precisei criar um nome artístico por causa da carreira, a gente sabe que ainda tem muitos preconceitos e que ainda é bem delicado, né?! [...] É muito complicado, trabalhar com meu tipo de arte, com a minha estética de arte que são as danças étnicas contemporâneas. E aparecer desse modo pra uma cultura conservadora, patriarcal, judaico-cristã, é bem complicado. Mas eu vou conseguindo, assim, convergir os caminhos, sabe? [...] Então acabo convergindo os caminhos, embora eu não possa aparecer [...] como totalidade, nesse ambiente. (Maia)

Na apresentação, Maia logo destaca a importância da personagem “mãe”. A maternidade configura muitos caminhos da sua vida. Ao longo da entrevista, ela segue falando sobre as mudanças de rotas, sobre ajustes e dificuldades experimentadas por essa personagem. A necessidade de criar e diferenciar personagens que possam ser aceitáveis dentro da sociedade, é uma forma de coexistir artisticamente e que perpassa pelo reconhecimento dos outros com relação aos papéis imaginados e segmentados em categorias de não existências ou de não possibilidades. No trecho acima, ela cita, brevemente, um pouco das várias personagens que carrega e de como foi se construindo a partir das artes e da sua outra profissão; da necessidade da criação de um nome artístico para a dançarina, para separá-la das suas outras personagens. Maia chega a enfatizar: “não tem como ser só uma versão de si mesmo no mundo, as relações elas vão nos exigindo novas formas de ser no mundo, todo tempo. Embora algo sempre se mantenha, né?”.

Em interação com suas diferentes personagens, a pessoa procura reproduzir valores e símbolos sociais a partir da sua análise interna e criar novas atitudes, crenças e ideias que podem dar origem a novos personagens. Esse movimento provoca a necessidade da busca de novas maneiras de se relacionar com o mundo e, em alguns casos, é capaz de modificar a teia social (LARA JÚNIOR; LARA, 2017, p. 5).

O primeiro contato de Maia com a dança foi na infância, quando acompanhou a mãe ao seu trabalho de vendedora ambulante. Na praça, ela viu ciganos que dançavam e liam mãos. Ela disse ter ficado encantada e, mesmo observando de longe, sentiu um despertar. Do contato que a menina tímida e introspectiva teve com a arte, Maia encontrou uma forma de habitar o mundo: “[...] e aí eu me encantei, né? Por esse, não sei... acho que foi um encontro. Sabe quando você se encontra assim? Você vê uma expressão no mundo e você se encontra, foi isso que eu senti. [...]”. A menina aproveitava as manifestações artísticas e de cultura popular oferecidas próximas ao local de trabalho da mãe, quando era possível acompanhá-la. Na escola que estudava, teve

outro tipo de contato com a dança. Lá, eram oferecidas aulas de *ballet* e de *jazz*. E aqui vamos trazer uma abordagem já conhecida das exigências corporais, pelo menos da época, relacionada ao estereótipo da magreza e a uma possível “exigência”⁴⁵ de um corpo ideal para se dançar. Maia afirmou que, na época, não tinha estrutura corporal para fazer *ballet*: “[...] mas eu sempre fui muito alta e sempre tive um corpo assim mais masculino. Mais forte, músculos assim mais definidos, um pouco mais gordinha, então eu não me sentia à vontade naquele meio”.

Ela iniciou nas aulas *jazz* aos doze anos. O professor de aula de ritmos da academia que a mãe frequentava, era o mesmo das aulas de *jazz* dela. Essa época, estava sendo exibida, pela Rede Globo, a novela “O Clone”⁴⁶, e o professor levava passos de dança do ventre para as aulas da academia. Maia pediu muito à mãe para participar das aulas. A mãe acabou cedendo, e Maia passou a ser a mais jovem da sala, enquanto as outras eram adultas. Acompanhada pela mãe, ela seguiu fazendo as aulas, até que a novela acabou e as aulas, também.

Ciampa (2007) assinala que as relações sociais constituem a identidade pessoal, sendo que é na relação sujeito e sociedade que o sujeito busca emancipar-se de formas de opressão. Aqui, é abordado o processo individual e não o grupal, como era

⁴⁵ Essa questão conhecida popularmente, refere-se a um corpo magro, mais especificamente, para o ballet. No entanto, não aprofundaremos essa discussão aqui. Mas achamos importante referenciá-la por ter surgido na narrativa de Maia. Já na relação de corpos e padrões de beleza na dança do ventre, ver Salgueiro (2012), onde a autora afirma que só “[...] determinados corpos servem ao fetiche do produto.” (SALGUEIRO, 2012, p. 169). E elas são magras, brancas, loiras, cabelos grandes, siliconadas, com grandes glúteos e musculatura hipertrofiada. Salgueiro compara, ainda, a existência da dor na prática das duas modalidades de dança, o ballet e a dança do ventre. No ballet, a cultura da dor é mais agressiva, muitas vezes, sinônimo de que a bailarina se dedicou; na prática da dança do ventre, ela é tida como alerta e não é estimulada. Segundo a autora, a dança do ventre também é mais inclusiva, pois os corpos carregam um potencial de execução dos movimentos.

⁴⁶ Para Xavier (2006), a novela brasileira “O Clone”, apresentada pela Rede Globo, em 2002, impactou na divulgação e apresentação da dança do ventre no Brasil, aumentando a procura por aulas do estilo. Outra divulgação, com relação à dança, e que foi anterior à novela, foi a partir do grupo “É o Tchan”, em 1997, com a música “Ralando o Tchan”. Uma outra informação importante com relação a dança do ventre no Brasil, é apresentada por Salgueiro (2012), que relata sobre a diferença do ensino da dança do ventre no Brasil e no Oriente. Aqui, o ensino é realizado por uma professora e com repetições de exercícios. As egípcias aprendem através da partilha familiar, dançando com amigas, vizinhas, primas, mães tias. Em uma dança descontraída, sem preocupações com regras ou limpeza dos passos. Segundo Xavier (2006), no Egito, também é comum a dança entre meninos e meninas, ou com parentes homens. Para ela, a forma fragmentada de ensinar a dança no Ocidente, que tem esse formato desde a Fundação da Academia Real de Dança Francesa, em 1661, e que é tão diferente da forma árabe, perde em improvisação e fluência. Para maiores informações sobre esse assunto, recomendamos a leitura da dissertação de mestrado de Cíntia Xavier (2006), “... 5, 6, 7, ∞ ... Do oito ao infinito: por uma dança sem ventre, performática, híbrida, impertinente”.

focado no início da Psicologia Social⁴⁷. O emaranhado que surge entre relações sociais e histórias de vida pode apresentar uma “[...] vida-que-nem-sempre-é-vivida [...]” (CIAMPA, 2007, p. 127). É necessário ampliarmos a visão para a concretude da questão social e sobretudo política. “[...] Uma identidade concretiza uma política, dá corpo a uma ideologia” (CIAMPA, 2007, p. 127).

Essa proposta de identidade usa a narrativa de história de vida, apresentando alguém que está sempre em busca de emancipação, de novas possibilidades. A esse caráter dinâmico, pode-se atrelar a ideia de metamorfose e, assim, mais uma vez, Ciampa se diferencia por apontar essa identidade que não é fixa:

[...] Uma vez que a identidade pressuposta é re-posta, ela é vista como dada e não como se dando, num contínuo processo de identificação. É como se, uma vez identificado o indivíduo, a produção de sua identidade se esgotasse com o produto. [...] Daí a expectativa generalizada de que alguém deve agir de acordo com suas predicções e, conseqüentemente, ser tratado como tal. De certa forma, re-atualizamos, através de rituais sociais, uma identidade pressuposta, que assim é vista como algo dado (e não se dando continuamente através da reposição). Com isso, retira-se o caráter de historicidade da mesma, aproximando-a mais da noção de um mito que prescreve as condutas corretas, re-produzindo o social. (CIAMPA, 2007, p. 163).

O que Ciampa (2007) questiona é sobre a aparente permanência da identidade, a qual reproduzimos como consequência de algo que nos foi atribuído e que nos identificamos. Ele discute também o grau de liberdade com relação a escolhas dessas personagens e pontua sobre o poder que tal personagem dá acesso. “Como ser social, sou um ser-posto.” (CIAMPA, 2007, p. 164).

4.1. Personagens, mesmice e fetiche da personagem: palcos da identidade

Para que a identidade como metamorfose exista, Ciampa (2007) afirma que utilizamos personagens que se alternam e que são representações sociais de momentos

⁴⁷ A Psicologia Social surge no Brasil como uma forma de produção psicológica fora dos moldes clínicos tradicionais, com destaque para a obra de Silva Lane e Bader Sawaia (2006).. Um ponto em comum, cujo relatos feitos por psicólogos abordados no livro, das décadas dos anos de 1970, 1980 e início de 1990, era o trabalho com grupos e comunidades. A tese de Ciampa, apresentava em 1986, um conceito de identidade original, baseado na relação entre sujeito e sociedade. E em 1987, Ciampa lança a obra: “A estória do Severino e a História da Severina”, que trata sobre esses assuntos. Recomendamos leitura para maior aprofundamento e conhecimento (LARA JÚNIOR; LARA, 2017).

de identidade. Porém, apesar de cada pessoa possuir diversas personagens, não pode expressar-se em sua totalidade, pois em cada momento está sendo representante de si mesmo diante do outro, e este pertence a uma parcela que compõe sua identidade, a articulação de todas elas, expressam o ‘Eu’ (LARA JÚNIOR; LARA, 2017).

Em seu livro “A estória do Severino e a História da Severina”, Ciampa (2007), se utiliza de elementos da dramaturgia para elaborar o conceito de identidade. A identidade constitui-se por uma via de variadas personagens, atravessadas por uma história pessoal. “Identidade é história. Isso nos permite afirmar que não há personagens fora de uma história, assim como não há história (ao menos história humana) sem personagens”. (CIAMPA, 2007, p. 157). Segundo ele, os atores que vivem as personagens, transformam-se ao vivê-las, buscamos viver novas personagens e na impossibilidade destas, repetimos as velhas, se as velhas também não forem possíveis “[...] o ator caminha para a morte, simbólica ou biológica.” (CIAMPA, 2007, p. 157).

O ser humano é visto como uma “obra inacabada”, ou seja, está sempre se modificando, do nascimento à sua morte, está o tempo todo se constituindo como um sujeito social e histórico que é. A identidade precisa ser repostada, e essa reposição pode passar despercebida por não constar de uma atualização referente à uma aparente mudança, mas ela se dá de uma forma disfarçada, de uma aparente não mudança. Dessa forma, por mais que pareça que o sujeito está sempre repetindo algo, para Ciampa, isso é uma reposição do mesmo, mesmo que seja algo igual ao ontem e ao amanhã (LARA JÚNIOR; LARA, 2017).

A aparência de não transformação, definida por Ciampa (2007), convoca-nos a um lugar de reflexão que passa tanto pelo crivo do impossível, como pelo fato de que, sustentar isso requer uma alta dose de esforço. Na verdade, esse esforço resulta em conservar uma condição prévia que ele designa de mesmice. A mesmice é uma aparência falsa de que as coisas não mudam, que não se alteram, que são fixas. Ela cria a ideia errônea de uma identidade atemporal e pode impedir o processo emancipatório.

Ao comparecer diante do outro, ao representar-se, Ciampa (2007) aponta que cada um se apresenta como representante de ‘mim’. “Como me represento? Desempenhando papéis, assumindo papéis (decorrentes de minhas posições. Com isso, oculto outras partes de mim não contidas na minha identidade pressuposta e re-posta [...]” (CIAMPA, 2007, p. 177), pois não possuímos um único papel. Tampouco, é possível expressar a totalidade de mim, de todas as personagens. Expressamos uma

representação daquilo que mostramos de nós. Nas estruturas sociais, as identidades são refletidas e reagem de maneira que possam conservá-la ou transformá-la.

De um lado, distinguimos uma autoria coletiva da história- da qual todos somos co-autores- história que todas as personagens (que somos) montam, constituindo-se reciprocamente. Os autores mesmos são personagens de histórias. De outro lado, há uma autoria individual, *invenção assinada*, que é daquele personagem chamado *autor* e que, de fato, sempre é um *narrador*, um *contador de histórias*. O ator, o que age, o que exerce a atividade, só existe como personagem- como ser-em-si é devir personagem-, existe sempre num universo de significados, como figura. (É óbvio que não estamos nos referindo ao *ator* personagem da sociedade, um artista profissional.) O ator é um eterno *dar-se*: é o fazer e o dizer. Um ator pode se tornar *autor* quando é poeta-em-obra, o fazer e o dizer do poeta, o obrar. Disto resulta o feito e o dito, a obra (de arte no caso do poeta) (CIAMPA, 2007, p. 155).

A multiplicidade das personagens alternam entre se conservar, se destruir, coexistir, se esconder e falam das possibilidades de estruturação de uma identidade de diferentes maneiras. A metamorfose está sempre se concretizando: “[...] podemos dizer que as personagens são momentos de identidade, degraus que se sucedem, círculos que voltam sobre si em um movimento, ao mesmo tempo, de progressão e de regressão.” (CIAMPA, 2007, p. 198). Mas, estudá-la, na concretude plena, só seria possível, de acordo com Ciampa, no leito de morte, pois ela está atrelada à temporalidade, desenvolvendo-se de acordo com as condições históricas, materiais, sociais e as do próprio sujeito. Discutir sobre passado, presente e futuro, tira o foco da totalidade da identidade e o coloca na ‘não-metamorfose’.

A metamorfose não pode ser evitada, e mesmo quando a personagem parece ser a mesma, Ciampa afirma que o que está por trás dessa ilusão de inalterabilidade, exige um grande esforço para a conservação dessa aparência, algo que mantém a mesmice. A mesmice, então, é alimentada através do trabalho de re-posição. Na tentativa de continuar sendo o que foi um dia, mas que não se é mais. Isso também pode ocorrer quando o crescimento foi impedido de alguma forma, seja por vulnerabilidades, condições socioeconômicas desiguais, sendo pressionados a se reproduzirem como cópias de si, para perpetuar interesses capitalistas. Ficando, dessa forma, preso a mesmice exigida. Algumas atividades são normatizadas no intuito da manutenção de uma estrutura social que deseja conservar as identidades produzidas. “Assim, a identidade que se constitui no produto de um permanente processo de identificação aparece como um dado, e não como um dar-se constante, que expressa o movimento social” (CIAMPA, 2007, p. 171).

Entrar na dança do ventre foi uma grande mudança pra mim porque encontrei um lugar pra elaborar a minha timidez. Elaborar também as violências que eu passava, me empoderar nesse sentido e a partir de 2012 eu continuei dançando, continuei fazendo aulas com outros professores, conhecendo novas estéticas de dança, como a dança contemporânea, fiz acrobacias, solo e aérea, fiz *jazz* de novo, fiz outras modalidades [...], no meio da dança. Em 2013, eu conheci o tribal, o *Tribal Fusion*, através da internet, né? Aqui não tinha e se tinha eu não conhecia. Conheci pela internet e comecei a estudar. E fiz o meu primeiro solo de tribal, em estudos independentes e na época já era *Dark Fusion* [...] Eu não conhecia, mas hoje, compreendo que era um *Dark Fusion*.

Essa foi a volta de Maia para a dança, seu segundo contato com a dança do ventre. Esse retorno abriu espaço não só para ela elaborar e se empoderar, como ela mesma disse, mas o contato e a experiência com outras linguagens corporais, e por que não dizer, com outras personagens? Com outras formas de artes e o conhecimento do *Dark Fusion* ainda de forma independente.

Ciampa (2007) discorre, ainda, acerca do fetiche de personagem, apresentado pela quase impossibilidade de que um sujeito atinja a sua verdadeira natureza. Isso ocorre quando o ser-para-si não flui para a metamorfose, mas sim para a identidade-mito. A fetiche de personagem se caracteriza pela repetição, ou um “aprisionamento no mundo da mesmice, ou seja, mesmo que a atividade que engendra a personagem deixe de ser desempenhada, a representação da personagem persiste. [...]” (LARA JÚNIOR, LARA, 2017, p. 5).

Dado o caráter formalmente atemporal atribuído à minha identidade pressuposta (que é sucessivamente re-posta), fica oculto o verdadeiro caráter (substancialmente temporal) de minha identidade (como uma sucessão do que estou sendo). Toda aparência é de estabilidade, ausência de movimento e de transformação: o ser estático, a identidade-mito, comandada pelo fetiche de uma personagem, com o qual nos identificamos (e somos identificados) e que nos coisifica. Somos substantivo (sem percebermos que, de fato, estamos sendo o verbo *substantivar-se*) (CIAMPA, 2007, p. 178-179).

É interessante pensar nesse jogo de nomes utilizados na órbita de personagens, afunilar a ideia, como no caso de Bara, de uma personagem dos cinemas, aliando a uma personagem de “vida real” criada e cobrada pelos estúdios Fox. Podemos até indagar sobre as outras personagens de si, e aí nos deparamos com mais um conceito que é: o ocultamento de personagens. Assim como na vida de Maia, que performa uma dança nos palcos, nas coreografias, mas que não pode, por exemplo, assumir esse lado dentro das outras profissões que exerce.

Qual o custo de ocultarmos personagens? Qual a necessidade de selecionarmos onde e quando qual pode aparecer? Perguntas subjetivas que não poderemos elucidar por ninguém, quiçá poderemos respondê-las falando de nós, talvez você se faça as mesmas perguntas e talvez ouse gastar um tempo pensando sobre elas e, quem sabe ainda, se você talvez for um pouco mais ousada (o), consiga respondê-las sem murmúrio e arrisque-se a tentar se emancipar um pouco no sentido de quebrar alguma regra, de romper com enquadramentos sociais, com preconceitos e estigmas.

Talvez, esse seja um grande devaneio e o que cada um queira seja apenas se encaixar, permanecer quieto, reproduzir personagens, mesmo que atualizados na repetição do existir. No entanto, convidamos a essa dança. Assim como na fase da lua que rege esse capítulo, a Lua Nova, que representa o aprofundamento, o desapego, o interno, o oculto, como um período de voltar-se para o interior em momentos de introspeção, de recolhimento e de limpeza. Qual a tua disponibilidade para olhar para as tuas sombras? E então? Quais tuas personagens? Que personagem está mais presente na dança da tua vida?

A personagem criada para o cinema e para a vida real, de Theda Bara, era assim reproduzida nas telas de cinema, presa a um formato construído, tão capitalizado para a produção do místico, do exótico que, até nas telas, onde se brinca com fantasias e personagens sem fim, criou-se um rótulo de aprisionamento a um só tipo de papel, relegando uma existência, reduzindo até a própria arte a uma mesmice. Fazendo do trocadilho falacioso abordado e encenado na vida de Theda, um verdadeiro encontro de fantasmas, abraçando de forma gutural e estrutural a vida e a arte em uma cena.

Retomando ao que comentávamos antes,, no início deste capítulo, quando foi dito que, às vezes, a identidade pode reverberar mesmo após a morte da personagem. Lima (2010) explica que isso configura o fetiche da personagem que, mesmo após a sua morte biológica, continua sendo reproduzida determinada identidade pressuposta. Como no caso da personagem de Theda Bara, que não conseguiu se desvincular do estereótipo de mulher fatal, da *Vamp*. Enquanto viva, não interpretava outros tipos de papéis no cinema, senão os ligados a esses temas e, mesmo depois de morta, continua relacionada à mesma personagem, servindo de exemplo até hoje, e que continua a inspirar outras personagens.

O fetiche de personagem é um aprisionamento que persiste mesmo que a personagem deixe de existir, seja por morte biológica, ou por descontinuação da atividade antes realizada; a continuidade se dá pela representação que era feita por

aquela personagem. Como uma cena que se repete, atada ao mundo da mesmice (CIAMPA, 2007).

4.2. Reconhecimento: sobre metamorfoses e os perigos de um reconhecimento perverso

Ao apresentar-se ao outro como personagem, o sujeito espera um reconhecimento. A confrontação de ser alguém perante os outros e aquele que esperam que ele seja, dialoga também com algo que Ciampa (2007) chama de identidade pressuposta, ou seja, uma certa forma de como aquele indivíduo deve ser determinado ao agir para seguir com tal pressuposição ou modificá-la. Um exemplo que o autor utiliza perpassa pelas expectativas que uma família projeta para o filho que está por nascer. Ciampa discorre acerca da preparação para o ator esperado como membro de uma família que, às vezes, é formada até mesmo antes do próprio ator existir, como na espera de um filho. Este, ao nascer, pode interiorizar a representação de fazer parte de tal família.

Interiorizamos aquilo que os outros nos atribuem de tal forma que se torna algo nosso. A tendência é nós nos predicarmos coisas que os outros nos atribuem. Até certa fase esta relação é transparente e muito efetiva; depois de algum tempo, torna-se menos direta e visível; torna-se menos seletiva, mais velada (e mais complicada) (CIAMPA, 2007, p. 131).

No seu aspecto perverso, o reconhecimento pode trabalhar em prol de um regime que opera na perpetuação de personagens fetichizadas, de sistemas que reconhecem grupos como não humanos. Esse dispositivo oprime, domina e regula de acordo com suas próprias normas, desumanizando os sujeitos políticos e tirando seus direitos. Dessa forma, o não reconhecimento priva, exclui, marginaliza.

Honneth (2003) discorreu sobre a denegação do reconhecimento que direcionada ao cidadão, se refere a uma desqualificação do indivíduo, estabelecida na degradação cultural de uma forma de vida, e esse sujeito é representado como um plano de vida inútil, condenável ou nocivo. A privação dos direitos retira do indivíduo a condição de igualdade, gera injustiças, exclusão e preconceitos. Essa degradação da forma de vida e da coletividade leva a “[...] uma perda de possibilidade de se entender a si próprio como um ser estimado por suas propriedades e capacidades características” (HONNETH, 2003, p. 218). Essa denegação dos direitos básicos, assim como a

humilhação, a privação do reconhecimento, o desrespeito e a ofensa, conduzem-no ao rebaixamento psíquico.

Maia voltou à dança do ventre quando recebeu o convite de uma professora de dança que passara a fazer parte do seu círculo de convívio. O reconhecimento por parte da professora possibilitou uma abertura para o escoamento do sofrimento e serviu de catalisador de potência e autonomia na ressignificação de si. A possibilidade de criar novas personagens, além da de mãe, uma personagem que olhasse para si mesma através da arte; e, aí, podemos arriscar dizer que: um ambiente para dramatizar por meio dessa ou dessas personagens silenciadas, ver por entre elas e expressar aquilo que a timidez não permitia, que a denegação não permitia.

Esse representou um ambiente acolhedor, onde ela foi vista, que possibilitou mudanças e fez com que Maia retomasse suas aulas de dança, após estar casada:

Me casei muito cedo, aos quinze anos. Casei por paixão mesmo, por amor, né? E como minha mãe nessa época já havia deixado de ser vendedora ambulante, passou a trabalhar viajando. Então meio que ela se sentia mais segura: ah, agora casou então eu posso ir trabalhar mais pra sustentar mais a família, enfim. E era um relacionamento bem difícil, bem complicado, tinha abusos psicológicos, violência verbal, enfim, eu sofri muito e por ser muito jovem e inocente, eu não me dava conta. Do sofrimento assim, era normalizado, pra nossa estrutura socioeconômica e pra o lugar de onde eu vim, né? A violência era normalizada, então eu passei oito anos, nessa relação abusiva, tive meu filho, aos dezoito anos e quando meu filho completou um ano, em 2012, eu conheci uma professora de dança do ventre. [...], e ela me chamou pra fazer dança, não sei se ela percebeu assim o movimento, o sofrimento que passava e enfim, quis ajudar com a dança, né? E viu que a dança seria uma oportunidade de empoderamento, de elaboração daquela estrutura de vida, eu só sei que nisso tudo, foi assim uma grande mudança pra mim.

A trajetória dançante de Maia, retornada na sua fase adulta à convite de uma professora, seguiu se desenvolvendo e crescendo. Desde que voltou, ela não parou mais de dançar nem de se profissionalizar. Ela começou a fazer formação em dança em 2015, com professoras da área de dança do ventre e continuou sendo reconhecida por outra professora, quem ela chama de “bruxa madrinha”. Essa professora reconheceu seu potencial artístico, após a formação, e a convidou para entrar em sua companhia de *Dark Fusion*, a qual dirige até hoje. Da descoberta da arte como forma de habitar o mundo, Maia foi dançando e construindo sua vida.

Eu não conhecia, mas hoje, compreendo que era um *Dark Fusion*, inclusive, na companhia que eu sou diretora, a gente faz estudos sobre essa peça que eu criei e essa peça também gerou uma releitura de outras bailarinas. Outras

bailarinas também fizeram uma releitura dessa peça e apresentaram anos depois.

Através do *Dark*, ela disse elaborar uma variedade de experiências que não seriam possíveis de elaborar em outras formas estéticas. Do primeiro solo de tribal feito por ela, ainda com estudos independentes, Maia recebeu reconhecimento, *feedbacks*, releituras da peça dela dançada por outras bailarinas, que a apresentaram anos depois. Um reconhecimento que veio da sua professora, por acreditar no seu potencial como professora, servindo como uma onda que agora desdobra-se a partir de Maia para com as suas alunas: “[...] mas acho que tudo que eu passei, de forma antecedente, assim, que eu consegui expressar na dança, de algum modo inspirou outras pessoas e também abriu caminhos pra mim, pra crescer no movimento artístico que eu integro hoje”.

Em conversa com a professora Gilmara Cruz, pudemos observar como o estilo *Dark Fusion* é marginalizado até mesmo dentro da própria comunidade de dança. Ela nos contou sobre experiências em que sentiu o banimento do *Dark Fusion* em eventos, como por exemplo, nos eventos online que foram tão frequentes durante a pandemia de Covid-19. Essa já era uma percepção que ela tinha antes mesmo desse período, em eventos mais destinados ao estilo do tribal. A professora relatou já ter sido chamada de ‘trevosinha’ e sabe que essa visão, direcionada ao estilo, limita não só suas apresentações, mas até suas aulas, por causa de uma visão preconceituosa em relação à dança e a arte.

Quando essa arte é restringida dentro dentro da própria comunidade, os espaços de circulação desse tipo de linguagem artística são reduzidos. Ela relatou, ainda, a preferência das pessoas por outro tipo de apresentação e afirmou sentir o preconceito com a arte que remete a algo mais sombrio. Foi justamente por sentir falta de espaço para a sua arte, principalmente nesses tempos de pandemia, em que os espetáculos tomaram, principalmente, o formato on-line, que ela resolveu criar o evento *Dark Fusion Brazil Online*, voltado exclusivamente para o estilo.

Segundo Ciampa (2007), a sociedade capitalista constitui uma barreira para a realização do processo emancipatório. O real propósito da identidade como metamorfose é, então, uma teoria que enxerga a luta por reconhecimento frente a uma sociedade capitalista que insiste em reduzir as personagens para atender ao capital. E, ainda, o interesse na libertação da coerção e da opressão as quais vivem. Por meio das narrativas das histórias de vida, Ciampa percebeu, nos seus estudos, que as pessoas realizam a busca por emancipação, por mais que as condições sejam adversas. E que

“[...] o mundo da vida ainda não foi totalmente colonizado [...]” (LARA JÚNIOR; LARA, 2017, p. 8).

A identidade, portanto, é concretizada com base em um processo de significações estabelecidas com outros indivíduos, no jogo do reconhecimento. Isso nos leva a admitir que se a identidade se manifesta a partir de uma pluralidade de personagens ou se ela se torna reduzida a uma personagem fetichizada, ainda assim é pela relação de reconhecimento que ela se mantém estruturada. (LIMA, 2010, p. 167).

A atenção direcionada à complexidade da emancipação, em um aspecto amplo dos campos afetivo, cognitivo, moral, sexual, corpóreo e outros, bem como fetiche de personagem criado pelas condições da sociedade contemporânea, como entrave para a efetivação do sintagma: identidade-metamorfose-emancipação. Do reconhecimento perverso, prevê-se a redução na criação de novos personagens e reduz possibilidades de criação. “A busca por emancipação é também uma luta por reconhecimento” (LIMA, 2010, p. 140).

4.3. Feminismo descolonial: uma identidade possível

Observa-se o quanto a dança do ventre e as histórias de mulheres foram e são atravessadas pelo patriarcalismo e pelo machismo, cenário que precisa ser discutido em uma perspectiva na qual as mulheres se aproximam da reapropriação do seu corpo, da sua vida e da sua dança. A desconstrução que potencializa um feminino que ajuda a romper com muitas coisas, atrelando como determinados fenômenos vão aparecendo mesmo com todas essas tensões.

Ochy Curiel (2019) desenvolve uma discussão crítica a respeito de um pós-colonial e políticas feministas. Ela alerta para a não inclusão e referência de estudos de mulheres, sobretudo afrodescendentes, indígenas, caribenhas e latinas. Para ela, descolonizar “[...] implica registrar produções teóricas subalternizadas, racializadas, sexualizadas, é importante reconhecer as tantas mulheres cujas lutas serviram para construir teorias” (CURIEL, 2019, p. 234- 235).

Para se estudar gênero, é necessário contextualizar categorias como raça, classe, sexo, relações de subordinação, opressão e práticas políticas que são tão invisibilizadas. No olhar colonial e ocidental, as mulheres são posicionadas em papéis (ou personagens), como:

[...] reprodutoras de escravos, amas de leite ou objeto sexual dos amos, ou em suma, estudadas como força de trabalho no sistema escravista. Graças à produção feminista, contamos hoje com estudos que mostram as diversas formas como as mulheres resistiram à escravidão (CURIEL, 2019, p. 239, 240).

Alinhando esse contexto com a dança do ventre e o seu início, retomamos a discussão do primeiro capítulo à respeito da colonização do Egito. Salgueiro (2012) escreveu sobre a situação política no Egito no tempo de Napoleão, um contexto de esfacelamento da economia, empobrecimento da população e a diáspora das bailarinas do Egito. Nesse ínterim, muitas mudanças impactaram na dança e nos seus desdobramentos. Houve o surgimento de novas categorias, dicotomizando aspectos estruturados, como por exemplo: espaços de casa e rua, do exclusivo com o popular, mas a alteração mais prejudicial e que repercute até hoje, principalmente em territórios árabes, é “[...] a confluência entre as categorias bailarina e prostituta” (SALGUEIRO, 2012, p. 35).

O controle sanitário, as autoridades religiosas, as altas cobranças de impostos aliados à uma política de ‘modernização’ do Egito, assim como o decreto que proibiu o trabalho de bailarinas, cantoras e prostitutas de atuarem no Cairo, gerou uma resistência silenciosa e é esse o recorte que achamos necessário destacar. Mesmo com a punição de 50 chibatadas caso alguma mulher fosse flagrada, e um ano de trabalhos forçados caso fosse reincidente, algumas *Awalim* permaneceram no Cairo ainda por anos. Muitas mulheres fugiram para locais onde as fiscalizações eram menores (SALGUEIRO, 2012). Nesse sentido, o universo feminino, assim como o da dança, sobrevivem em processos de resistência.

Segundo Curiel (2019, p. 239), “As mulheres foram sempre instrumentalizadas para satisfazer o apetite sexual do homem branco [...] para melhorar a raça. Política⁴⁸ de branqueamento, alimentada e promovida pelos Estados nascentes. A autora também afirma que, para isso, a exploração de mulheres constitui-se como forma de dominação e processos de discriminações raciais e silenciamentos.

⁴⁸ Para outros assuntos relacionados com poder, necropolítica, giros descoloniais e violência ver: Mombaça (2016), Mbembe (2016), Benjamin (1986).

Descolonizar então implica entender a complexidade de relações e subordinações que se exercem sobre aqueles/as considerados “outros”. O Black Feminism, o feminismo chicano e o feminismo afro e indígena na América Latina são propostas que complexificam o entramado de poder nas sociedades pós-coloniais, articulando categorias como a raça, a classe, o sexo e a sexualidade a partir das práticas políticas das quais têm emergido interessantes teorias não só no feminismo, mas nas ciências sociais em seu conjunto (CURIEL, 2019, p. 243).

Conceitos e categorias de feministas norte-americanas e europeias, possuidoras não só de privilégios de raça, de classe e de sexualidade, como também de lugares acadêmicos e institucionais, são apresentados aqui para analisar mulheres indígenas, afros, chicanas, tornadas objetos de estudo, mas sem uma real contextualização da realidade destas (CURIEL, 2020).

A concepção de María Lugones (2014) se faz a partir de uma releitura do modo capitalista colonial moderno. O feminismo que ela apresenta ultrapassa uma divisão de raça e de gênero. Ela critica a noção da modernidade ocidental de gênero em categorias homogêneas e enfatiza a contribuição de mulheres de cor e terceiro mundistas, atravessam as fronteiras das categorias apresentadas por essa modernidade. Ela chama de “não moderno” a forma de organização que discute questões que atravessam o gênero como o aspecto espiritual, a ecologia, a economia e o governo.

O homem europeu, burguês, colonial moderno tornou-se um sujeito/ agente, apto a decidir, para a vida pública e o governo, um ser de civilização, heterossexual, cristão, um ser de mente e razão. A mulher europeia burguesa não era entendida como seu complemento, mas como alguém que reproduzia raça e capital por meio de sua pureza sexual, sua passividade, e por estar atada ao lar a serviço do homem branco europeu burguês. A imposição dessas categorias dicotômicas ficou entretecida com a historicidade das relações, incluindo as relações íntimas (LUGONES, 2014, p. 936).

Pensar sobre as formas de resistências no cotidiano de grupos que não estão representados frente às imposições coloniais, é necessário para entender tensões, e está dentro da agenda de pesquisa de Lugones (2014). A ‘missão civilizatória’ nas colônias que, incluiu a conversão ao cristianismo dos primeiros povos das Américas, serviu de pretexto para inúmeras violências brutais aos corpos não brancos. Explorações, violências sexuais e terrores sistemáticos foram usados como justificativas de que os colonizados não eram ‘seres humanos’, já que indígenas, negros e mulheres não preenchiam os requisitos humanos exigidos pelos europeus (LUGONES, 2014).

O aspecto religioso entrava com categorias maniqueístas de bem e mal, com o pecado marcando a sexualidade feminina de mulheres colonizadas como malignas, satânicas. A noção de si que as pessoas tinham, as memórias e suas mais diversas relações com o espiritual, com a terra e com o cosmos, foram sendo transformadas por essa ideologia ligada ao cristianismo do colonizador, iniciando, assim, apagamentos dos saberes e práticas comunitárias, ecológicas, de cultivo e de tecelagem, passando a assumir o controle até das práticas sexuais e reprodutivas. Todas essas questões são importantes pois articulam conceitos de gênero e de como processos são derivados e reproduzidos de tais práticas e posicionamentos (LUGONES, 2014).

Lugones (2014) enfatiza que o feminismo não consiste só em dar voz às narrativas de opressão de mulheres subalternizadas. Para ela, este movimento vai além, ao oferecer materiais que ajudem mulheres a ampliarem suas concepções sobre suas situações, mas sem se entregarem a estas. Ela pensa a descolonialidade tanto na opressão, como nos processos de resistências. “[...] Chamo a análise da opressão de gênero racializada capitalista de ‘colonialidade do gênero’. Chamo a possibilidade de superar a colonialidade do gênero de ‘feminismo descolonial’” (LUGONES, 2014, p. 941).

A colonização nomeou os colonizados de forma a reduzi-los a seres primitivos, não humanos, infantis, sexuais, agressivos, possuídos e necessitados da transformação do colonizador. “Descolonizar o gênero é necessariamente uma práxis. É decretar uma crítica da opressão de gênero racializada, colonial e capitalista heterossexualizada visando uma transformação vivida do social.” (LUGONES, 2014, p. 940).

5 CAPÍTULO 3 - LUA CRESCENTE: O CORPO FURADO E A EXPERIÊNCIA

5.1. Cena I: Encenações de corpos

Através do corpo, acessamos o mundo, sua alteridade, outros humanos; sentimos e nos afetamos. O corpo é uma potência política que ocupa territórios existenciais da sociedade, da cultura, da história e que afirma modos de vida, modos de relações. Observar esses corpos que estão em cena, reconhecer os roteiros que os presentificam, entender as suas superfícies de contato, é compreender a função que a arte pode propiciar nos espaços de vivências, nos novos modos de invenção da vida, nas diversas produções do “mesmo”, do “diferente”. Descolonizar os corpos implica desfazer roteiros de conquista, deixar-se afetar pelo que está à margem, olhar para corpos objetificados, racializados, sexualizados, domesticados para o prazer e saber do homem branco.

Ao corpo⁴⁹, podemos atribuir uma vasta produção de experiências e histórias infundas. Narrativas que se repetem ou que se perderam em subjetividades amortecidas, silenciadas. Falar sobre corpo requer conjecturar sobre uma infinidade de temas, como por exemplo, escravidão, exploração, opressão, mercadoria de troca etc. Na impossibilidade de contemplar tudo que envolve e tematiza o corpo, faz-se necessário justificar o recorte dado a ele nesta parte do trabalho.

Aqui, procuramos elaborar questões com interesse especial no campo das artes. Dada a impossibilidade de analisar o corpo nas variadas formas de arte, justificamos a escolha feita: a sétima arte foi a selecionada para a breve explanação, pois entende-se que, dentro do contexto, ela abarca mais o discurso, estando presente em vários momentos do nosso trabalho. Relembrando aqui da passagem de Theda Bara e da Era de Ouro, tratadas no primeiro capítulo, e do que ainda será colocado como desdobramento das telas, por exemplo, o contato de Maia com o *Dark* através da internet e um vídeo seu exibido durante a pandemia. O cinema remete, ainda, à criação de personagens, de papéis, de dramaticidade. A identidade apresentada por Ciampa (2007) também tematiza personagens, e isso poderia até ser conduzido pela literatura,

⁴⁹ Para mais referências sobre corpo, ver: Federici (2017), Gil (2020), Agamben (2017) e Greiner (2017).

porém, a construção dos corpos cinematográficos apresenta uma narrativa mais harmoniosa com este trabalho.

Então, empreendemos esse breve desvio que passa pelo cinema, para continuarmos olhando esse corpo por outros ângulos: pela experiência, pelo corpo esgotado e pelo corpo que dança, por entendermos que, por meio das artes, podemos encontrar aberturas para a experiência sensível. Uma vez que: “[...] é próprio da arte criar caminhos para encontrar, identificar, lapidar, expressar formas dinâmicas de vitalidade, que possam ser compartilhadas no plano comum” (RAUTER; RESENDE, 2015).

Para falarmos sobre o corpo no cinema, partimos da definição apresentada pelo crítico e historiador Antoine de Baecque (2011, p. 481):

[...] Registrar com o auxílio de uma câmera, corpos que se relacionam em um espaço, eis a definição dessa organização formal chamada cinema. Eis aí uma pista para uma história do corpo tal como é ajeitado para aparecer na tela: seguir as principais evoluções do corpo posto em cena no século XX, esta trama tecida graças aos cruzamentos contínuos dos diferentes corpos de cinema. Tal representação oferece um novo horizonte imaginário, feito de fantasmas, de identificações, de pedagogia, de temores, de adesões às representações do corpo e a suas sucessivas mutações. E não é possível compreender as principais representações do corpo neste século a não ser encontrando a sua fonte ou o seu meio de transmissão, tanto na sua origem como na sua vulgarização, sobre a tela do espetáculo em massa.

Os registros da ficção podem ser, por vezes, brutais/sedutores no momento de criar esses corpos para as telas. O registro de corpos monstruosos, assustadores e estranhos apresenta e configura o espaço do espetacular. Como forma de atrair o público, o cinema insere essa linha para atrair a população ávida por espetáculos de corpos. Era comum famílias visitarem cabines de higiene pública para exibição de cadáveres, ou de corpos adoecidos. Na *Belle Époque*, a maioria dos artistas burlescos eram acrobatas. E salas de cinemas foram instaladas em Paris, nesse locais de exposição do corpo ‘excepcional’, que eram, por vezes, apresentados em bordéis, ginásios, teatros ou café-concerto (BAECQUE, 2011).

As criaturas como *Frankenstein* e *Nosferatu*, logo ganharam corpo nas telas dos cinemas. Corpos que passam a ser produzidos em longa escala em *Hollywood*: sejam eles monstros ou lindas mulheres, o espetáculo americano ultrapassa o cinema francês, apesar deste ter sido o berço dos corpos do cinema. O passo seguinte do cinema *Hollywoodiano*, foi substituir a ‘verdade’ dos corpos por maquiagens, figurinos, narração. É a passagem do “[...] corpo espetáculo da Belle Époque ao artifício [...]”

(BAECQUE, 2011, p. 486), e essa passagem ficou registrada nos corpos dos filmes de Tod Browning.

Começa, então, a domesticação dos corpos no cinema. Observa-se uma beleza mais padronizada, e a fabricação do *glamour* surge com os espaços fechados dos estúdios e as novas tecnologias cinematográficas de iluminação, de cores e de cenários. É a ‘idade de ouro’ do cinema francês. É criada a mulher fatal:

[...] Seu corpo não é animado por razão alguma: flutua na aura da mera aparência. Desde suas origens, o cinema acolhe esse ícone sensual e cerca com um escrínio incandescente essa mulher que oscila entre a inocência e o escândalo. Um homem barbudo roça de leve o rosto pálido da estrela, a primeira da história do cinema. Um frisson sacode o público: o beijo na tela, imensa [...] O cinema deve esse achado capital- o beijo em grande plano- a um cientista famoso, que não hesitava no entanto em filmar cenas picantes e mulheres sem roupa: Thomas Edison. [...] Ídolos, elas logo o são, absolutamente, e o cinema ilustra este desejo vital de fetiches que já vinha da Belle Époque (BAECQUE, 2011, p. 489-490).

Voltamos novamente a falar sobre Theda Bara, destacando-se, em 1915, como a *Vamp* cinematográfica que possuía o “magnetismo erótico”. Theda foi a primeira estrela do cinema norte-americano a ser criada pelo e para o cinema. Antes disso, os filmes seguiam o fluxo do estrelato do café-concerto, do circo, do *vaudeville* ou na cena de teatro. O filme seguia a ideia atrelada de figurinos luxuosos, culto ao amor, pérolas, vítimas e sensualidade. Nos anos seguintes, surgem outras mulheres fazendo personagens na mesma temática e a própria Theda chega a fazer vários filmes, mas com a mesma intenção de mulher fatal. A figura da *Vamp* servia também para distrair os homens dos absurdos da guerra: “[...] tentam apagar as vivências e as recordações que lembram a guerra aos homens. Apenas uma mulher perfeitamente fatal pode então comparar-se aos horrores da grande guerra” (BAECQUE, 2011, p. 491).

Para a primeira guerra, foi criada a imagem da mulher-diabo, mulher desejo, fatal, exótica e sofisticada. O ideal da segunda é uma boa moça, bochechuda e de nádegas enormes, [...] nascida da saudável excitação dos estudantes e dos militares. O pessoal feminino é, de agora em diante, sistematicamente fotografado segundo as poses do *pin-upismo* codificado, maiô de banho, combinações propícias ao exibicionismo pré-fabricado dos anos de 1940 e 1950. Será necessária toda a loucura de Rita Hayworth, a mais célebre das *pin-up girls*, para escapar a essa fatalidade de criança bem-comportada e refugiar-se nos braços e no prato da balança de Orson Wells. (BAECQUE, 2011).

Por trás do *glamour* do cinema americano, havia um conjunto de regras como gestualidade, iluminação, maquiagem, controle da vida privada e da vida pública das atrizes, que era assumida pelos estúdios, modificando seus nomes para sustentar a fachada de mulheres ideais. Toda essa mudança e controle para carreiras que duravam menos de dez anos. No pós-guerra, os códigos morais e de condutas ampliam o controle e censuram figurinos, gestos, desejos e afetos da feminilidade, e é criado o *happy end*. É o reinado da *star*, no cinema clássico dos anos de 1930, mulheres menos melancólicas e mais sedutoras, com a exaltação da mulher loura, a mulher angelical, a Vênus (BAECQUE, 2011).

O olhar lançado a esses corpos pelo público de cinema, tanto nos Estados Unidos como na Europa, é um olhar feroso, que reforça o poder do cinema como arte de encantamento. A domesticação dos corpos não lhes tira o prestígio nem a aura, pelo contrário, reforça-os, pelo fato de partilhá-los. Os corpos, no cinema, continuam sendo o que circula de um país para o outro, de uma cultura para a outra, entre os públicos do mundo inteiro, enquanto as palavras, as referências, muitas vezes, marcam com maior rigor as fronteiras. Os corpos do cinema clássico constituem assim o fundo comercial da indústria cinematográfica, oferecendo a sua glória às novas estrelas, passada adiante ao infinito pelas revistas e pela produção de imagens visando os espectadores comuns. O poder de encantamento do cinema está precisamente nesse encontro: como os corpos convidam seus espectadores a entrarem no filme, tomam-nos pela mão, levam-nos a passear, como, graças a eles, a história se torna “a minha história” para cada um. O cinema clássico foi uma forma de exacerbar esse encantamento: uma imensa comunidade de sentimentos, uma sensibilidade de massa, que ia construindo através da fascinação dos glamourosos vistos na tela (BAECQUE, 2011, p. 494).

Essa época de fascinação por corpos bem-comportados e domesticados durou de 1930 a 1960. E então retorna a ideia do corpo violentado. Registros de japonesas doentes pelas radiações da bomba de Hiroshima, imagens de museu que foram capturadas por autoridades americanas, sendo mostradas quatorze anos após o ocorrido, com imagens insuportáveis pela primeira vez (BAECQUE, 2011).

O cinema moderno inaugura algo bem particular: o olhar frontal. “[...] as loucas olham para a câmera, elas nos fitam.” (BAECQUE, 2011, p. 496). Hospitais psiquiátricos, leitos e olhares intensos, mulheres que seduzem homens que não são os maridos, olhares que dão nós na garganta, moças esfomeadas, campos de extermínio, campos de concentração. O cinema mudou pois, “[...] ninguém mais pode permanecer inocente, nem os cineastas, nem os atores, nem os personagens. [...]” (BAECQUE, 2011, p. 497).

Brigitte Bardot chega nas cenas cinematográficas, em 1956, mostrando um corpo real. A visão de um corpo moderno, mostrado através de um corpo de mulher como “[...] prova de verdade do cinema [...]” (BAECQUE, 2011, p. 499), pois este corpo denunciava a falsidade de um corpo de estúdio, mostrando a realidade crua, a prostituição. A realidade corporal representa, então, a qualidade do cinema.

O cinema “autocorporal” expõe autorretratos “[...] o corpo do cineasta aparece como a assinatura do autor [...]” (BAECQUE, 2011, p. 501). Hitchcock encena nos seus próprios filmes e outros autores trabalham a sua própria aparência, emprestando também seus corpos às suas obras, colocando as cenas como uma forma de escrita, algo parecido com os romances, em que se mistura autor e realizador (BAECQUE, 2011).

Essa prova corporal do autor de filmes [...] parece ser sempre a projeção de uma enfermidade da alma, oferecer uma encarnação depressiva ou cômica à melancolia. É ela que inscreve em todo corpo mostrado na tela a perda da inocência e o desejo, no entanto, de recomeçar tudo. Todos ‘aqueles desta área’ parecem mais ou menos atingidos pelos sintomas clínicos da bilis negra, solitários, dilacerados, tendo a ironia como única arma, não tendo jamais ‘digerido’ nem o seu cinema, nem a sua história, sempre ‘trabalhados’ se já não estivessem no trabalho. O melancólico, é precisamente, de acordo com Aristóteles, ‘aquele que não digere’. O cineasta moderno é o corpo do melancólico, que obriga a pensar a ligação entre o resíduo de uma memória não digerida, o humor de infância não cozido, a recusa da forma acadêmica e a criatividade do gênio, o devaneio da mistura dos tempos, das culturas e das aparências. Pois, se a forma desse cinema é, por essência, uma forma enfermiça, instável, existe uma ‘boa saúde’ do melancólico, uma saúde fundamentalmente frágil, uma certeza feita de precariedade. E é esta criatividade de bilis negra que um Allen, um Eastwood, Moretti, Monteiro ou Garrel têm sempre o desejo de encarnarem. (BAECQUE, 2011, p. 502).

A volta dos corpos que remetem a morte, corpos cortados, desolados, suturados, com sangue, mórbidos, cadavéricos, esqueletos, esfolados, mortos-vivos, Batman, mulher-gato e suas cicatrizes, Gremilins putrefatos, exterminador com Schwarzenegger, um corpo que insiste em não morrer, um corpo cibernético que retorna. Marcas de feridas, efeitos repulsivos tratados nos filmes com corpos que assustam e causam repulsas, o medo do próprio corpo, as lembranças, as memórias, desfiguradas assim como os corpos. Como aquilo que resiste às mutações, as reencarnações um ‘homem-animal ou homem-máquina’ que se recupera das provas. (BAECQUE, 2011).

Esse passeio pela construção dos corpos, no espaço dos cinemas, situa e revela um pouco dos processos influenciadores nas relações simbólicas, históricas, políticas com diversos corpos e sujeitos, principalmente às opressões aos corpos de mulheres,

domesticados, construídos, alienados e exemplificados em telas que ditavam modas, comportamentos, sociedades e "ideais". Trazendo, assim, mais uma referência importante na construção de todo referencial, apresentamos a bailarina que reinventou a dança contemporânea.

Dançarina, coreógrafa, escritora, inventora, produtora, iluminadora artística, professora e atriz da *Belle Époque*; artista que influenciou o universo das artes, com a sua dança e seus figurinos de seda coloridos e iluminados. Loïe Fuller, é a transição "perfeita", para uma personagem que se desenha entre o cinema e a dança. Loïe Fuller foi uma artista e bailarina americana do século XIX, criadora de uma técnica que misturava iluminação no teatro, dança e movimentos com figurino feito com longos tecidos. Apresentou, em 1892, em Paris, a dança da serpente. Para executar o *Serpentine Dance*, ela usou um vestido de seda branco, com trezentos e cinquenta metros de comprimento e com duas bengalas de bambu que davam sustentação.

Ao som de música clássica, ou até mesmo sem, ela movimentava energeticamente os braços, formando serpentinas, além de inovar com esse formato de apresentação, a cada vez que o movimento dela mudava, mudavam também as cores que eram refletidas no seu vestido. Coreografias simples, combinadas com luzes coloridas que criavam ilusões de ótica. Suas coreografias foram se complexificando ao longo do seu trabalho, chegando a criar e desenvolver uma centena delas.

Ao final de duas décadas, Loïe Fuller seguiu encantando e atraindo um público de artistas, escritores que estavam à procura de um espetáculo de incessantes metamorfoses. Loïe chegou a utilizar, em suas apresentações, até uma centena de projetores elétricos, na criação do espetáculo *Serpentine*, e quando ela incorporou isso nas suas apresentações, os efeitos da eletricidade no teatro eram ainda muito novos. "[...] Com seus arremessos de véus, a dançarina procura antes de tudo visualizar a trajetória dos gestos no espaço. Noutras palavras, ela procura tornar visível a própria mobilidade, sem o corpo que a carrega." (SUQUET, 2011, p. 511).

A dança de Loïe Fuller, incentivou e abriu espaço para muitos estudiosos, artistas, teorias eletromagnéticas, fisiologistas e psicólogos da percepção que tentavam definir consequências a partir das sensações visuais, dentre outros. Com o seu interesse e exploração da luz, ela ia além das experimentações, estando atenta às descobertas científicas, chegando a fundar, em 1898, seu próprio laboratório de pesquisa sobre luz elétrica. Era de seu interesse compreender os efeitos das cores no organismo, suas propriedades, sensações e estímulos, chegando a influenciar na transferência do estudo

da luz, passando do campo da ótica, ao campo da física, juntamente com o magnetismo e a eletricidade (SUQUET, 2011).

Figura 26 – Loïe Fuller - fotografia de Frederick Glasier (1902)



Fonte: Vilela (2012).

Figura 27 - Loïe Fuller



Fonte: Site Mubi⁵⁰.

⁵⁰ Curta Loïe Fuller. Disponível em: <<https://mubi.com/pt/films/loie-fuller>>. Acesso: 25 Jan. 2022

Figura 28 - Loïe Fuller



Fonte: Blog Art & Multimédia (2017)⁵¹.

Com ela, resgatamos a ideia de corpo vibrátil, do corpo dançante. Ela revolucionou a forma de apresentação da dança nos palcos, em um espetáculo único que exibía uma mistura de movimentos que confundiam os panos e os corpos, com suas danças luminosas, ou com seus tecidos que mudavam de cor. Os movimentos do véu exaltavam a visibilidade dos seus movimentos, e essa era a única forma de exposição corporal, através da sinuosidade dos véus. Em uma conversa harmônica entre cores, tecido, corpo em movimento, luzes, música e dança (SUQUET, 2011).

As suas primeiras danças com véu, em 1891, foram criadas para encenar uma mulher em um sono hipnótico. Nessa época, a hipnose e a psicanálise eram temas de muito destaque na Europa (SUQUET, 2011):

[...] Em tal contexto, o corpo se torna um palco, fascinante, à medida daquilo que nele se manifesta de involuntário. Encara-se o corpo como revelador de mecanismos inconscientes, de natureza tanto psíquica como física. Desde os seus inícios, a dança moderna procura uma entrada nesse mundo subterrâneo que parece ocultar o germe de toda mobilidade, emocional e corporal. [...] (SUQUET, 2011, p. 517).

Buscando aplicar o efeito mágico nas suas apresentações, Loïe Fuller entra em contato com Thomas Edison, em 1896, e aplica no seu figurino sais fosforescentes da máquina dele, o Fluoróscopo, depois conhecido como Raio-X, resultando na

⁵¹ Disponível em: <<https://digartdigmedia.wordpress.com/2017/11/20/loie-fuller-e-a-arqueologia-do-pensamento-intermidia/>>. Acesso em: 25 Jan. 2022

performance chamada *The Phosphorescent Dance*. Mesmo com a advertência de Edison sobre os possíveis riscos, ela se expôs e expôs suas bailarinas às propriedades químicas. Ele queria captar as imagens e seus próprios movimentos e, com a sua recusa, Edison convidou uma de suas imitadoras e fez um curta de trinta e quatro segundos, feito com um Kinetoscópio, equivalente a um antigo projetor. O filme, conhecido como *Annabelle Serpentine Dance* é, hoje, um documento tanto para o surgimento do cinema, como para a performance. O interesse de Edison, parecia ser “[...] nas possibilidades técnicas de conseguir a imagem em movimento, não existe em seus experimentos nenhum indício de preocupação narrativa ou de roteiro; [...]” (VILELA, 2012, p. 894).

Em 1899, um dos primeiros filmes coloridos do cinema teve influência do *Serpentine Dance*. Os irmãos Lumière, em uma espécie de versão desse curta, aplicaram a técnica conhecida por *Hand Coloring*, onde os quadros eram pintados à mão. Vilela (2012) faz um paralelo entre a dança de Loïe Fuller e o cinema. O movimento do tecido estendido, que funcionava como uma tela que recebia a luz projetada, e a procura do cinema na exposição da cor. “[...] A cor é aqui pigmento, Loïe Fuller aplica pigmento na placa de luz assim como os Lumière aplicam em seu filme [...] cinema e pintura sustentados pelo corpo.” (VILELA, 2012, p. 896).

5.2. Cena II: Corpo em movimento

Olhar pra esse corpo, senti-lo e compreender que lugar ele ocupa no mundo e na nossa vida parece ser algo simples, mas repensar esse lugar, como se dá essa relação requer apropriação e reconhecimento. O significado desse processo é intrínseco para cada um, e abordar isso é se conectar com invisibilidades.

Pensar imagens, performances e vídeos, remete a algo primordial sobre o que vai ser exibido. No caso, trata-se de certa exposição de um corpo, quer seja na sua presença, quer seja na sua ausência. Registrar o que esse corpo pode produzir a partir dessa presença em determinado espaço, a qual se dá na relação homem-mundo, ou seja, existe uma aproximação entre o corpo e o mundo, no envolvimento com as coisas, com o mundo, e do sujeito com as suas próprias experiências. Observar como os sujeitos se colocam no mundo através do seu corpo, ou da dança. Os gestos, os sentidos, são valorizados na fenomenologia de Merleau-Ponty e vão ganhando sentido enquanto experiências que se dão a partir de um corpo, ganhando território e consciência, à medida que apresentam a sua subjetividade.

Promover reflexões sobre corpos que dançam, em uma perspectiva fenomenológica, e adentrar no universo de ‘estar-no-mundo’ de Merleau-Ponty, é buscar construir espaços de compreensão existentes nas experiências humanas, na sua totalidade com o mundo que os cerca. No sentido de corpo próprio, Merleau-Ponty (1999) relata sobre o corpo posto no mundo e que tem a chance de experimentar “Ser corpo (...) é estar atado a um certo mundo, e nosso corpo não está primeiramente no espaço: ele é no espaço” (MERLEAU-PONTY, 1999, p. 205).

O corpo é como um objeto, porém, experiencia e é experienciado na realidade e tem capacidade de ver uma nova perspectiva, inclusive a de se experienciar, ou seja, ele percebe o mundo e a si mesmo. A experiência é originada daquilo que faz parte da realidade do sujeito, sejam as relações sociais, os afetos ou a cultura, considerando as novas formas de representação das imagens, dos corpos, nos ambientes virtuais de redes sociais, compreendendo como uma atualização necessária, uma ampliação dos limites desse corpo e de visibilidades.

Através do corpo, e do seu devir, o sujeito transforma o seu mundo pelo movimentar e experienciar, fazendo um entrelaçamento entre corpo, consciência, movimento, mundo e a abertura para novas significações, inserindo a dança como palco para a experimentação. A dança é a arte do corpo em movimento, em experiência corporal relacional com o mundo representacional de quem dança, com os afetos e consigo mesmo; é também a comunicação de um corpo com o seu meio.

A partir de uma corporeidade e de uma expressão de um ser que dança, um empréstimo de um corpo para a arte da dança. Para Merleau-Ponty (1999), o corpo é uma unidade perceptiva e expressiva; é pelo corpo que percebemos as coisas do mundo que compreendemos o outro. Pelo corpo-próprio, desfrutamos do encontro sensível com as coisas e com o mundo e atualizamos as significações na experiência vivida, depois de incorporadas.

O corpo-próprio (*Leib*) é um corpo mediador da relação entre o mundo e o homem. Um corpo que está no mundo, assim como os objetos, e que proporciona a experiência perceptiva oriunda da presença enquanto corpo no mundo, acomodando ainda um desdobramento da intersubjetividade e da intencionalidade, ou seja, um corpo que possui consciência das coisas. O corpo que percebe é o que proporciona o conhecimento do mundo e não o “ser pensante”, como defendia Descartes. Essa ruptura da dualidade entre as coisas do mundo e o sujeito, apontada no modelo cartesiano, extrai a experiência afetiva do mundo. Já na filosofia de Merleau-Ponty, a relação

sujeito-objeto ocorre através do corpo-mundo se desdobrando no ser-no-mundo, devido a sua espacialidade. Somos no mundo enquanto corpos, da relação intrínseca entre corpo e subjetividade.

De modo distinto, mas também sobre a ampliação dos limites do corpo, José Gil (2001) apresenta o conceito de “espaço do corpo”, como espaço imbricado investido de afetos. “O espaço do corpo é a pele que se prolonga no espaço, a pele tornada espaço” (GIL, 2001, p. 58). Nasce a partir do momento afetivo do corpo e está além dos limites visíveis de contorno do corpo, formando-se um corpo virtual com novas delimitações, pronto para que os gestos se atualizem nele. No gesto dançado, diferentemente do gesto comum, o movimento vem do interior, assim, quando se move o braço advém do processo do movimento interior que moveu o braço, o movimento ritmado. “[...] Cada gesto prolonga-se para além de si próprio, numa continuidade tecida pelo ritmo da dança. [...]” (GIL, 2001, p. 15).

O corpo que se expande, em termos estéticos sensíveis de arte, não termina, o gesto expande-se além de si mesmo através do ritmo da dança, abrindo espaço na dimensão do infinito. “[...] tudo se passa no espaço do corpo do bailarino (...) porque pertence ao movimento dançado [...]” (GIL, 2001, p. 15).

Nas propriedades do espaço do corpo, podemos inferir o prolongamento dos limites do próprio corpo indo além dos contornos aparentes, nascente de seu movimento afetivo. Desses prolongamentos, forma-se o que José Gil (2001) chama de “corpo virtual”, que tanto se atualiza nos gestos como é atualizado por eles. Ele exemplifica, descrevendo a condução de um automóvel que, ao passar entre dois muros sem tocar nestes, nosso corpo adota o espaço e os contornos do carro, harmonizando gesto e corpo em um prolongamento. “[...] o espaço do corpo é a pele que se prolonga no espaço, a pele tornada espaço” (GIL, 2001, p. 58). Aqui, retomamos os arremessos de véus, ou as sinuosidades dos tecidos de Loïe Fuller, espaço virtual onde não se distinguia onde começava um e onde terminava o outro. O véu utilizado por ela nas suas danças lembra um acessório da dança do ventre chamado de véu wing⁵².

[...] o movimento dançado se aprende: é necessário adaptar o corpo ao ritmo e aos imperativos da dança. Os músculos, os tendões, os órgãos, devem

⁵² Dancei com um desses na gravação do vídeo que foi apresentado na defesa, e disponibilizo, ao final dessa dissertação, no Diário de bordo, algumas fotos desse processo.

tornar-se vias para o escoamento, desimpedido da energia; o que, em termos de espaço interno e do espaço externo, do interior do corpo que a energia investe, e do exterior onde se desdobram os gestos da dança. O espaço interior é coextensivo ao espaço exterior. (GIL, 2001, p. 60).

A dança como uma possibilidade de atualização do corpo. Para José Gil (2001), todo corpo é inatural e é constituído de incontáveis estratos de tempo, e a dança desponta como possibilidade de ampliação da consciência e do autossuporte, ela surge não como uma certeza, mas como campo de possibilidades no qual o sujeito se expõe, lugar de agenciamentos e encontro com conexões potentes. Forjar, conectar e cerzir dispositivos que sejam adequados à intensificação das forças.

5.3. Cena III: Corpo: experiência e teoria

Evidenciamos que, embora a dissertação seja sobre dança⁵³, não se constituiu a partir de vários processos. Mesmo encontrando aqui descrições coreográficas como as de Loïe Fuller, as de Maia e da pesquisadora⁵⁴, não houve pretensão de análise da dança dessa forma. Ciane Fernandes (2013) evoca algumas discussões sobre como se faz pesquisa em dança. Entre uma pesquisa acadêmica em dança e o seu fazer em dança, o que ela chama de ‘escreverdançando’ ou ‘dançarescrevendo’, como atos equivalentes entre dança e escrita. Para ela:

Em geral, tomamos estas duas instâncias como separadas, tanto no tempo (prática de dança vindo antes ou depois da reflexão teórica, antes ou depois de um planejamento metodológico de pesquisa e escrita) quanto no espaço. Mesmo que eu faça uma intervenção urbana (no caso, doméstica) dançando no meu escritório, isto não será concretamente um texto acadêmico, muito menos uma tese de doutorado (FERNANDES, 2013, p. 20).

Achamos relevante trazer alguns apontamentos referentes à prática de pesquisa em dança. A prática como pesquisa requer um entrelaçamento entre criação, realização e pesquisa, metodologias e construções que podem derivar ou não em um resultado artístico que pode ser performático, encenado, de exposição etc. Não se pode, por exemplo, utilizar um processo coreográfico existente como um processo de pesquisa. A

⁵³ Outros trabalhos sobre a dança, encontram-se em: Lepecki (2006; 2017), Bardet (2014), Silveira (2018), Dantas (2005), Primo (2006) e Assunção (2021).

⁵⁴ Descrevo, um pouco desse processo, no Diário de bordo.

prática artística não deve ser uma mera ilustração de teorias ou procedimentos, pois isso recairia na consolidação de outras formas de poder, utilizando, dessa forma, a prática como instrumento de desvalorização da pesquisa. A dificuldade de pesquisar em dança é refletida no seu estudo, mais do que em qualquer outra arte, mesmo que a dança seja uma das expressões de arte mais antigas na civilização, ainda assim, estudar a arte do movimento, no âmbito acadêmico com dança, é complicado. No entanto, Fernandes (2013) propõe aproximações que dialoguem entre a sinestesia da dança e as restrições acadêmicas, em uma abordagem somática como algo que subverte essa cisão. Maia conta um pouco sobre o seu processo criativo com o *Dark Fusion*:

[...] uma das primeiras técnicas que eu costumo acessar no dark, é o impulso livre. Antes de um processo de lapidação. Porque quando a gente, vai levar no palco, precisa desse processo de lapidação, de elaboração da dança. Mas eu deixo o meu corpo falar. Se meu corpo quer expandir, ou se ele quer contrair, fechar, entrar em estado de embrutecimento e aquilo fala sobre algum processo meu, eu deixo. Depois eu vejo, o que meu corpo quis falar então sim, eu lapido, coloco dentro de uma técnica. Pegando aqui pras nossas danças étnicas, existe um formato, existem passos codificados e você vai seguir aqueles passos mesmo que seu corpo tenha uma leitura daqueles passos, no *dark* não! Existem códigos corporais pré estabelecidos? Sim. Existe *plié*, *relevé*, existe contração abdominal, existe ondulação torácica abdominal, ondulação de braços, enfim, existem códigos pré estabelecidos, mas eles nunca vão ser lidos de um modo formatado. Não tem como no *dark*, você querer dizer uma coisa e o seu corpo dizer outra. O seu corpo vai dizer no *dark*, ele é bem expressivo. [...] é muito mais o encontro do processo da bailarina com as técnicas já existentes. O que a gente fala assim: os códigos corporais já existentes com a subjetividade da bailarina. Mas eu acho que ainda tem uma influência, né? Desse processo colonizador e orientalista, né? De ser uma dança que agrada mais, as outras vertentes. Elas agradam mais. Já o *dark* não! O *dark* acessa de fato experiências mais densas. E dá espaço pra elas serem lidas e pra elas serem elaboradas, porque eu acho que antes de ser dito o *dark* ele é elaborado, no campo de vida da bailarina e também na própria bailarina.

5. 4. Cena IV: O trem, o pânico e o solo

Um processo de dança, considerado por Maia como emblemático, foi um em que ela se sentia furada por tantos atravessamentos vividos e experienciados. Entre vazios e transbordamentos, entre estados limítrofes, espaços de crise, quando seu corpo colapsava através de duas crises de pânico, ela resolveu escutar o que seu corpo tinha a dizer, estabelecer pontes diante do abismo de si mesma.

Após a separação, Maia deparou-se com uma realidade de muitas mudanças. Sobrecargas e novas responsabilidades. Ela foi morar com o filho em uma quitinete em frente à linha do trem. Ela precisava dar conta de muitas demandas sozinha, seu ex

companheiro pagava somente a escola do filho, ela não recebia uma pensão e ele sempre a humilhava muito, deslegitimando a história dela. Para ela, a energia que empregava para realizar suas atividades cotidianas, requeria uma força descomunal: dar aulas, estudar, estagiar. Apesar de ministrar aulas quatro vezes durante a semana, Maia não tinha dinheiro suficiente para prover tudo que ela e o filho necessitavam, por isso, ela deixava o filho dormir na casa da mãe porque sabia que lá ele tomaria café da manhã da forma como ela achava correto.

Vamos lembrar que a sua moradia era em frente a um trilho. Uma passagem simbólica de transeuntes que se despedem, que se movem de um lugar para outro, que se aventuram rumo ao novo, que investem na catarse de um existir de aventuras, ou que escorregam em repetições. O novo assusta e esse trem (ou esses) ao passar (em), tocava (m) Maia - tocava não, chacoalhava a sua existência a cada meia hora -, estremecendo, criando ruído, inclusive, daquilo que ela não queria olhar/sentir.

A cada meia hora, a sua carne, a sua casa, estava ali reverberando nos sentidos, sob o tremido do trem, por algo que pudesse soar aparentemente simples e inocente para outros. “Na casa, tudo tremia de fato, concretamente por causa do trem que passava, mas em mim tudo tremia também. [...] Eu não sei até hoje, como eu consegui sustentar aquele ano”. Um trem provocava um chacoalhar perante os seus conflitos. Armazenar tremidos que não eram *shimmies*⁵⁵ treinados, espontâneos, mas incômodos incontrolláveis (espasmos?) que causavam vertigens perante o barulho insuportável e repetitivo. “[...] eu me sentia muito furada, eu me sentia muito atravessada por tudo e era tudo insuportável pra mim”. Nas palavras dela: “[...] uma experiência muito visceral pra mim”.

⁵⁵ Shimmie, movimento de vibração ou tremido. Um dos movimentos mais notáveis da dança do ventre, muito presente nas coreografias. Encontra-se, na dança, vários tipos de shimmies ou tremidos. Roberta Salgueiro (2012), distingue tremido de Shimmie, mas as nomenclaturas dos movimentos variam entre as professoras, escolas e regiões. Eles variam entre movimentos soltos, ou mais contidos e exigem, na sua maioria, flexões alternadas e rápidas do joelho, combinados com contração muscular do quadril (no caso do preso). Pode ser associado com outros movimentos também. Como no caso do shimmie em ‘L’, onde movimentos combinados com batida lateral, elevação do quadril pelo lado direito ou esquerdo (lado oposto a batida inicial) e elevação de calcanhar, depois calcanhar e quadril descem e repete-se a batida lateral do lado oposto, sendo executados concomitantemente com a vibração durante toda a execução do movimento descrito. Outros exemplos de shimmies são: os shimmie frente e trás, quando “o quadril se desloca com molejo, em balsa à frente e para trás” (XAVIER, 2006, p. 84), tremido de peito que dá-se pela projeção do peito do lado esquerdo e direito para frente e para trás, alternando os lados rapidamente, dentre outros (XAVIER, 2006).

Não fosse suficiente a realidade da experiência visceral, Maia acessou, talvez por que nesse momento “fosse permitido” sentir, os abusos sofridos. Aqui, alguns ciclos estavam sendo fechados na sua vida e raiava o início de outros. Ela ia se mudar da casa que chacoalhava, o semestre da faculdade estava acabando, assim como os estágios, o ex companheiro ia se mudar para outro país e ela poderia ter um pouco mais de paz. Maia entendeu, então, a necessidade de se enfrentar, que era hora de fincar os pés no chão, enraizar e dançar:

E aí depois que eu tive essas duas crises eu fui escutar, o que essas crises queriam me falar, né? Eu acho que nenhuma crise vem à toa, né? Eu acho que quando nosso corpo entra em colapso, é porque ele já vem, já procurou uma série de formas de si dizer, não encontrou e precisou gerar a crise, um estado de alerta assim limítrofe pra que a gente ouvisse, né?

Dessa escuta de si e do livre impulso a partir dessa escuta, ela criou um solo que lhe rendeu críticas muito positivas e que proporcionou a ela várias apresentações pelo interior do Nordeste e uma capital. Segundo ela, nesse período “[...] o *Dark Fusion* era mais formatado com a herança do *Gotic Belly Dance*. Então, tinha toda uma estética [...], mais performático, mais teatralizado”. Esse solo abriu para ela novas formas de expressão e caminhos dentro do *Dark Fusion*, marcando uma época sofrida e dando espaço para elaboração do vivido através desse solo.

Maia utilizou fusões de dança contemporânea, butô e técnicas do *dark*. Embora ela diga que o butô não aparecesse tanto na construção imagética, estando presente apenas pelos desenhos que fez no corpo representando os buracos que sentia. Seguindo essa linha, ao descrever o solo e a sua construção, ela continuou detalhando o traje, a estética e o movimento. Maia afirma ter utilizado um traje mais contemporâneo, mas que carregava ainda aspectos da dança étnica; tinha um sutiã, mas não tinha um cinto. Num processo de construção e reconstrução (e desconstrução?) imagética (e, porque não dizer, simbólica-estrutural?) que ainda beirava a ruptura.

Desses processos, aos quais, às vezes, sentimos apego⁵⁶ demais pra mudar, aquela linha tênue, mas, por vezes necessária, de assegurar que o tempo não nos leve tudo que nos é conhecido. Que aquele trem não mexa naquele momento, não naquilo,

⁵⁶ Queremos enfatizar que o uso da palavra apego foi escolhido pela pesquisadora. O seu emprego não é uma alusão, nesse uso, de que Maia pudesse estar apegada ao velho. Não possuímos informações para inferir isso. Foi mais uma espécie de devaneio da pesquisadora.

pelo menos por um instante. Tempo de fuga evanescente, eco do imprevisível. Queremos dar pé, tatear, sentir e pisar firme naquele chão que não treme e nem chacoalha... aquele trem (treme) de chão que desviamos por vezes de pisar na vida. De encontrar casa, lar, enraizamento, abrigo seguro, moradia de afeto, e que não chega sem emancipação, sem fazer o trabalho duro e, por vezes, árido de olhar para as próprias sombras, de cuidar das feridas, fazer a assepsia necessária, de cortar, de espremer o pus latente.

Assim, Maia, não só encarou a vertigem, como trouxe para o corpo o ato simbólico dos furos profundos que sentira. Uma breve negociação com um palco feito de terreno inóspito: “[...] Eis o impacto da rastejada, não como ato de submissão, mas como esforço coreopolítico que transcende a sentença da ordem simbólica ao adentrar, corajosamente, no chão trêmulo do ser.” (LEPECKI, 2017, p. 189).

5.5. Cena V: O corpo templo

Eu queria pensar o que meu corpo queria elaborar das experiências densas, mais conflitivas que eu havia passado e que não se achava caminho pra dizer ou pra se elaborar. O que que eu estava escondendo de mim mesma. O que que eu estava denegando de mim mesma.

Uno (2018), escrevendo sobre Hijikata, narrou que as palavras eram insuficientes quando ele queria dizer algo: “[...] Era preciso deformar, maltratar as palavras e pensar esgueirando-se entre elas. [...] (UNO, 2018, p. 254)”. Esse território sombrio não era exclusivo das palavras que lhe faltavam, mas apresentava-se corporalmente, por um corpo que singularizava os gestos, através de uma carne ferida capaz de sentir muita dor. Hijikata aprendeu a dançar através da observação de pessoas doentes; ele desejava libertar o corpo, mas sentia-se incapaz de abandonar a sua infância na sua terra, e estas vivências serviam nas suas criações.

Vida e morte, luz e sombra se alternam, se esfregam no corpo atordoado da infância. Ele corre, se agacha e, nesse tempo, observa seu corpo e joga com ele. Ele se mistura com os doentes, os deficientes, com as mulheres infelizes e sofredoras e todos os outros. Nostálgico, reencontra a solidão. [...] (UNO, 2018, p. 38).

A dança para Hijikata era algo da contravenção, da revolta, da ruptura principalmente com a sociedade capitalista. Ele queria transgredir, perturbar as instituições, as autoridades; queria revolucionar o contexto social. Ele usava a dança

butô para questionar a vida, o corpo, a sociedade, o espírito, a sexualidade e até a própria dança. Para ele, a dança ainda seria reinventada, ou descoberta, então, ela escapava pelas bordas das formas disciplinares (UNO, 2012). Não é a toa que Maia se inspirou no trabalho de Hijikata para o seu solo, como forma de acessar pelo corpo a experiência densa que tinha vivido.

Hijikata sentia que a carne era excluída e alienada dentro da sociedade, então, ele buscava deixar presente nos seus trabalhos o que ela representava para ele. Nessa luta, ele trazia dores e vivências da sua infância no Japão, marcada pela fome, vindo de uma terra explorada por regiões ricas, nomeada de “País das Trevas”. Tudo isso reverberou nos seus processos com a dança, resultando em uma dança sua a qual nomeou de “Dança das Trevas”. Assim, ele carregava no corpo os dramas e as sensações vividos na sua cidade natal. “[...] É uma infância que não para de se reinventar, reviver, perpetuamente em devir. [...]” (UNO, 2012, p. 45).

O Butô se volta em direção a uma arquitetura que compõe a totalidade dos gestos cegos e tateantes do corpo enquanto ele posa, isso com o fato de que nenhuma combinação inesperada, nenhuma matriz superior pode copiar fidedignamente a realidade do corpo. Mas os gestos despejados no corpo começam se mover sem lhe enganar puerilmente. Atrás deles, é o cosmos inteiro que improvisa (UNO, 2012, p. 46).

As danças de Hijikata eram criadas de vivências da sua infância como algo que não para de se reinventar, de devir. Esse corpo que dança, é um corpo que se constrói em consonância com os atravessamentos que perpassam o próprio corpo, com o seu fluxo e as suas vibrações. A experiência do corpo era, para Hijikata, uma ligação profunda relacionada à quebra. “[...] Ele buscava qualquer coisa que transbordava a dança, através da dança. [...]” (UNO, 2012, p. 56).

Maia encontrou, no butô, território para explorar e sentir os espaços que ela escondia dela mesma. Como vias de acesso que possibilitaram o escoamento daquilo que estava sendo denegado. Das dores que não foram nomeadas ou que não foram asseguradas na sua existência.

Esse corpo que dança, na contemporaneidade, levanta questionamentos e se metamorfoseia. Uno (2012) falou sobre a gênese de um corpo e suas relações. Aspectos que se passam entre corpo e dança: “[...] a dança que descobre o corpo ou certos aspectos do corpo que são invisíveis no cotidiano. [...]”. (UNO, 2012, p. 52). O corpo como ruptura, como presença de uma dança catastrófica do ser. Colocando, assim, em

questão, a dança, o corpo e o lugar ocupado pelo corpo na vida, busca captar as sutilezas e fissuras existentes no corpo, nos movimentos e nos pensamentos. Uno provoca desestabilização de hierarquias e transita nas suas obras entre filosofia, literatura, dança, biopolítica e teatro.

A dança desterritorializa, rompe com as narrativas e os sentidos e, assim, se aproxima da presença corpórea. O corpo do dançarino pode se misturar à luz, às sombras, ao espaço e à cena. A palavra pode falsificar a memória e a linguagem é limitada: “O dançarino de butô deve ser como o cadáver que se levanta. E não há ninguém como Hijikata que diga esse tipo de coisa sobre o nascimento e faça disso uma fonte potente para a criação” (UNO, 2012, p. 58). Essa não é só uma ideia pessimista de ódio à vida.

Para Hijikata, a dança ultrapassava a dimensão do espetáculo, da estética ou da expressão. Era a tentativa de medir uma profundidade que não se acabava. Nisso, ele se arriscava a destruir a dança em sua forma de expressão, assim como o fazia com a escrita, onde tinha chance de ser mais livre, de distorcer palavras e de fragilizar limites (UNO, 2012).

6 CAPÍTULO 4 - LUA MINGUANTE: A VIRADA, A HISTÓRIA

Não tem como a sua dança mentir nesse corpo
que você habita. (Maia)

6.1. Pelas cores da solidão: retrato 3x4 de um corpo minguante. O vídeo, o enclausuramento, a ousadia

Descrever os processos trazidos por Maia tem sido, até aqui, participar de forma indireta de uma narrativa registrada por uma escrita. Neste espaço, discorreremos sobre a dança e a vida em processo pandêmico. Os isolamentos, as lives, a internet, as tecnologias, as filmagens, as adaptações e construções necessárias para fazer subsistir uma dança, uma professora, uma bailarina. Personagens de um mesmo espetáculo. A documentação e os registros em espaços privados na realização da dança.

De volta à sua narrativa, prosseguimos informando que Maia conseguiu fechar o ciclo do trem e fincou os pés em terreno sólido. Começou a fazer mestrado em outra cidade e a desenvolver seu trabalho por lá. Porém, essa estabilidade não durou muito tempo.

Em um mês, Maia precisou abandonar o que estava construindo nessa outra cidade e retornar para a cidade em que morava porque o ex companheiro entrou com pedido de guarda, de seu filho, e ela foi orientada a voltar. Ela passava duas semanas na cidade em que trabalhava e fazia o mestrado, e uma semana na cidade em que o filho estava. Ela se queixa do sistema judiciário, representado fortemente por um sistema patriarcal e machista. Maia precisou deixar de lado o espaço em que estava trabalhando, a segurança financeira que estava construindo e a possibilidade de avançar na carreira, e isso foi como uma morte das ideias que estava reformulando: “Porque mais uma vez, ele me destituiu dos meus sonhos, dos meus projetos de vida”.

O processo finalizou em 2019, resultando em guarda compartilhada e, em 2020, veio a pandemia. Em 2020, ela estava mais organizada e centrada, já estava em uma nova casa, já tinha organizado a vida novamente. Esse período turbulento e incerto para muitos, trouxe para ela um certo alívio e descanso. O trabalho remoto, durante a pandemia, ajudou a trazer um pouco da estabilidade perdida, pois ela conseguiu dar continuidade ao trabalho que tinha abandonado na outra cidade.

Maia passou todo esse processo de dores, calada, abafando o sofrimento, para poupar o filho. Quando pegou Covid-19, ela ficou se cuidando sozinha em casa. Nesse

período, a sua mãe morava com ela, mas foi para a casa dos avós, para se proteger do vírus. Assim, doente, isolada, tendo que se cuidar sozinha, sem trabalhar e sem respirar direito, foi que ela lembrou do arquétipo de uma deusa e começou a criar uma coreografia.

A entrevistada disse ter uma veia espiritualista; embora tenha recebido influências judaico-cristãs dos seus avós, esta não teve muito peso, pois sua mãe abriu caminhos para que ela experimentasse a espiritualidade. A mãe de Maia, já frequentou religiões de matrizes africanas e depois foi Kardecista. Maia cresceu nesse meio, mas, atualmente, se diz pagã. Ela cultua a espiritualidade cigana, pratica rituais e disse que isso, de certa forma, aparece em algumas das suas danças. Nesse período, ela se identificou com o arquétipo de uma deusa e suas representações, conforme mencionamos:

Com essa coisa que assim, com a vida que sai dela, mas com a vida que retorna, sai e retorna muito igual, as coisas retornaram pra mim, eu mantive muitas coisas, mas não foi igual, foi completamente diferente. Uma deusa que é talhada pra proteger as casas, então eu também busquei de algum modo a proteção dela, eu como pagã, né? E no paganismo não tem essa concepção fechada, como nas religiões judaico-cristãs de bem e mal, então uma experiência ela não é dicotomizada. Ah como isso foi bom, isso foi ruim, bonito, feio, não tem esse pensamento maniqueísta no paganismo, a natureza ela não é prioritariamente boa, prioritariamente má, ela floresce o que é fértil, engole o que não é fértil e torna isso fértil. Então é nessa perspectiva ritualística que se eu for trabalhar, eu trabalho. Nessa perspectiva pagã, ritualística de um encontro com a natureza, não essa ideia fantasiosa, bonitinha que se tem sobre a natureza, mas a verdade que a natureza traz de fazer tornar fértil o que é fértil, fazer florescer o que tem possibilidade de florescer, engolir o que não tem possibilidade de florescer e tornar aquilo fértil, passar por ciclos, atravessar os ciclos. Admitir esses ciclos e deixar que eles aconteçam. Então é bem nessa perspectiva assim, ritualística, espiritualista, pagã que eu trabalho. Não em todos os trabalhos.

Maia sentiu que seu corpo estava acessando coisas pelas quais tinha passado e decidiu coreografar uma dança em memória do que aconteceu. “Mas nem tudo caiu, nem tudo morreu. As coisas se transformaram”.. Utilizando a representação, um arquétipo de uma deusa “[...] dizendo o que precisava ser dito através do arquétipo dela”. Maia fez uma gravação para um espetáculo on-line e considera este outro marco criativo na sua vida.

[...] o arquétipo de [...] me representou muito nesse sentido, e eu acabei assim, dizendo o que precisava ser dito através do arquétipo dela [...]. Como eu estava me curando do Covid na época que eu gravei, porque foi um espetáculo online, a gravação ficou péssima porque eu gravei no meu próprio

celular, ficou péssima, mas mesmo assim eu recebi ótimas críticas, foi bem bacana.

E, então, ela sentiu que precisava criar uma coreografia em memória de tudo que foi vivido, resultando em outro processo emblemático para ela. O arquétipo da deusa representava os ciclos de vida e morte, inícios e fins e de transmutações. A sua representação se dava por um corpo em falência diante da efemeridade da vida. Que dela a vida saía, mas também voltava. Maia achou representação em tudo isso para experimentar os seus momentos, para enxergar nela o que estava escondendo de si mesma, e as vivências das mortes que ela tinha enfrentado, da prosperidade, da pseudo segurança, da destruição de tudo que ela tinha construído para si e da doença. Ela fez essa apresentação em um programa on-line, para o qual fora convidada.

Eu acho também, acho que só o fato de ter a possibilidade de se dizer, de não calar mais já é uma grande coisa. Só o fato de se permitir dizer já é elaborador, mas o processo todo de dançar, desde o processo de se permitir, até elaborar, lapidar essa dança, é muito transformador. Porque a dança é muito viva, né? Quando a gente cria e a gente elabora, aí a gente diz alguma coisa, mas depois ela fica tão viva que depois ela se diz de outras formas e a gente descobre ainda mais, depois que vê, passam-se os anos e a gente vê o produzido e caramba, eu não tinha me dado conta que eu tinha produzido isso também.

Para finalizar, perguntei a Maia como era ser uma artista da dança numa pandemia. Ela respondeu que estava sendo bem complicado, que ela já não vivia da dança antes, a sua outra profissão é o que a sustentava. Ela disse não ter sentido tanto impacto financeiro por isso, mas sentira impacto no aspecto criativo. Depois, falou da reorganização a partir da virtualidade, das lives, dos ensaios virtuais, das criações que passaram a ser destinadas ao virtual, uma realidade que, para ela, foi bem difícil de ser ajustada no início. Apesar de ter se adaptado, sentia muita falta das aulas no formato presencial. No encerramento da entrevista, ela afirmou estar prestes a voltar às aulas presenciais.

Assim como na fase da Lua minguante, título deste capítulo, fase esta que representa o recolhimento, o encontro com o espiritual, sendo a fase que a lua diminui e está pronta para nascer novamente, Maia apresenta seus ciclos, mostrando uma lua pronta para empreender novos começos.

7 CONSIDERAÇÕES FINAIS

Para se atravessar um túnel escuro, é preciso seguir em frente, apesar do desconhecido. Conseguir ligar pontos marcados com a escrita, nessa encruzilhada e, ainda, atar personagens juntamente a essa travessia, o que requer uma boa análise da trajetória. Saber a hora de frear, de abastecer o tanque, reordenar, ajustar, saber dar passagens a outras pessoas, evitar acidentes e batidas para se chegar ao outro lado.

Este é, sem dúvida, um trabalho de transgressão. Há transgressão quando, cada mulher aqui citada, decide se posicionar e romper com algum tipo de opressão, quando busca se emancipar e se descolonizar, expandindo para o seu corpo, a dança que lhe pertence. Partejando sua trajetória, suas personagens nas trocas com o mundo. Passeamos ao longo da História. Muitos anos e muitos ciclos lunares se colocam entre o começo das histórias trazidas no início do trabalho e as finais. No entanto, parece que os anos não andam muito, ou nem tanto quanto deveriam, quando percebemos que, mesmo após todo esse tempo - afinal a nossa história começa no século XVIII -, vemos repetição de censuras, de preconceitos, de estereótipos e padrões sociais, de formas diferentes - um pouco mais disfarçadas, talvez mais veladas -, mas ainda existentes.

Articulamos tantas personagens, ao mesmo tempo, na tentativa de provocar uma conversa com narrativas de diferentes épocas, culturas, contextos, corpos e danças. Promover, através da personagem pesquisadora, escuta-escrita com os diálogos.

O que pretendíamos assinalar, ao longo das narrativas e do trabalho, eram as metamorfoses, as representações de si a partir dessas performances que todos nós construímos, ao longo da nossa existência. A partir das relações que estabelecemos ou não com os outros, com as instituições, como lidamos com opressões, tensões, com os reconhecimentos que temos, ou não. Compreender a dinâmica dessas personagens, dessas identidades que vão se apresentando, que vão acontecendo, e que vão se ajustando a partir de determinados processos, de formas de criação de si, que vão aquebrantando expectativas e que vão gerando outras formas, outras possibilidades, o quanto que as opressões, os enquadramentos sociais pressionam para que não consiga se assinalar essas diferenças, essas autonomias.

Como lidar com os reconhecimentos, que tratam de relações estabelecidas subjetivamente, a partir do que representamos, e elegemos perante o outro, na identidade pressuposta do que esperam de nós, dos processos de adequação para nos encaixarmos nisso; olhamos para a quebra, para os rompimentos trazidos a partir de

uma dança. Uma dança que se diz subversiva, que quebra com estereótipos de música, de figurinos, de formato, que bagunça os ditames da beleza. Dos atravessamentos que vão conformando, morrendo com personagens, por estarem sufocados nesses processos, nesses abusos.

A dança entra nesse espaço como ressignificação, reposicionamento, como articulação de novas personagens, mediando elementos potencializadores, outras experimentações de si, dos espaços, dos corpos, e não só de novas bailarinas, mas retomando personagens apagadas, silenciadas, impossibilitadas por conta de relacionamentos abusivos, reconhecimentos perversos. Observamos como a dança entra na vida dessas mulheres, os processos, os momentos e se ela pode potencializar metamorfoses.

Estudar sobre metamorfose enquanto identidade foi trazer para o debate, a pauta da articulação de vários personagens, caracteristicamente apresentados por um corpo que também dança, entrelaçando com a arte, aspectos subjetivos observados em diferentes aspectos temporais na vida de Maia. Na articulação entre o tempo e o corpo, observar passos que ora avançam e ora recaem em aspectos de reconstruções, paramentados em um constante existir que anda juntamente com a dança. Foi como se o corpo e a dança negociassem juntamente com o social a metamorfose que subsiste.

O objetivo desse trabalho não foi apresentar um aspecto único que se tornasse evidente o aparecimento da metamorfose, pois não objetivamos esmiuçar espaços de vida no intuito de recortar uma identidade e demarcá-la. Muito menos construir espaços que pudessem inferir análises com diagnósticos a corpos que dançam. Mas, confluir histórias que pudessem alimentar a fome daquilo que a vida, por vezes, não cede, os dramas pintados e diluídos pela arte, feito de suspiros e pausas.

A lua fez-se, então, uma luação completa. Fechando os ciclos, encerramos a discussão teórica da dissertação. A hierofania cósmica, regente nesta dissertação, e que também representa uma sacralidade da natureza; a Lua e os seus ritmos lunares, é bem significativa no sentido de conversar com a estrutura do trabalho, com a narrativa e os ciclos aqui encontrados. O ser humano tomou consciência de muita coisa, graças ao simbolismo lunar. Desde a morte e a ressurreição, ao relacionamento com as águas, com a fecundidade, com as mulheres, com a temporalidade, com os ciclos, com o dualismo, as polaridades, as mudanças, os conflitos humanos na valorização de um dever do Cosmos, integrando, em um único sistema, a Lua e a realização de grandes compreensões.

Nesse final, retomamos a trama mítica da deusa Perséfone com os seus ciclos. Um drama que representa não só o rapto, o encontro feliz entre filha e mãe, mas também uma visão de morte e de renascimento. Simbolizados pelas mudanças no próprio ato de pesquisar e de experienciar, nas mudanças de perspectivas vindas por meio das leituras, das trocas que trouxeram grandes contribuições pessoais e colocaram a dança em outro patamar. Podemos dizer que passamos por vários ciclos e mergulhos ao longo do trabalho, lunações completas e incompletas em que, assim como Perséfone, que foi deusa da terra e rainha do mundo avernal, observamos experiências de sofrimento e identidades como derivações de produções sociais de tensões entre sociedade e sujeitos. Através de um tema comum - a dança -, interagimos com várias personagens em uma ciclicidade que performa por corpos identitários e metamórficos.

Do mundo avernal ao espiritual, colhemos histórias de transgressões margeadas pela dança. Nesse espaço de deusas, de mitos e de sombras, inserimos uma identidade que questiona a reposição de personagens pressupostas, uma identidade política que tenciona ao gerenciamento de si.

O mito de Perséfone, dramatiza o conflito entre a vida e a morte, e fala do desespero de se enfrentar isso. Muitos mitos representam essa mudança por meio de dominação, estupro e subordinação das deusas aos deuses, que foram transformadas em filhas dóceis, esposas ou amantes submissas. Nesse mito, observamos conflitos e conceitos que orbitam entre o masculino e o feminino. A ênfase do mito no feminino, coloca o poder transformador no feminino como eixo central da dinâmica.

O mito remete ao ritmo das estações, o tempo de plantar, de colher e o de seguir os ciclos: morrer e germinar. A indefesa donzela Perséfone não é morta, e ela não só sobrevive, como também se transforma e, aqui, podemos destacar o poder de recuperação do trauma, como também o aparecimento do renascimento da força vital, pois visitar o mundo subterrâneo não significa necessariamente se entorpecer, desistir. O mito possui muitas facetas, dá margem para muitas interpretações, mas o que pretemos registrar aqui é como esse mito pode ajudar a guiar para o mergulho profundo e como também pode ensinar a submergir.

Para aquelas que desejam conhecer as suas sombras, faz-se necessário explorar outros ângulos, perseguir mistérios, escutar outros barulhos, rangidos enferrujados, abrir gavetas sujas, empoeiradas, observar frestas de luz, ou de sombras, fazer uma dança improvisada, se permitir sentir certos odores. No contexto do *Dark Fusion*, resgatando a fala da professora Gilmara, assim como os processos de Maia

relacionados à tristeza, a frustração e ao sofrimento tão encaixados no estilo, entendemos a importância de olhar para esses sentimentos que são tão repudiados e que são como uma bússola que norteia a sabedoria do corpo e do sujeito quando este tolera sentimentos negativos.

Considerados tóxicos por muitos, o que eles estão fazendo é sinalizar que algo não está bem e, se esse processo é barrado, essa bússola fica inoperante e, assim, prejudica um dos sensores de direcionamento da vida, criando maiores desconexões com o corpo e com os sentimentos. Aí, seguimos mecanicamente na linha traçada, mesmo que necessitemos de uma recalculação de rota. A angústia faz parte da vida, diria até que ela, por vezes, também é necessária por mexer no que está parado e nos convidar a olharmos para o que afeta, para o que é imposto, questionar práticas e políticas de vida.

Esse processo de dor precisa de acolhimento pois, a partir dele, outras estratégias poderão chegar para a autoproteção. Sustentar as travessias do sofrimento, das personagens que não queremos ver, integrar, encontrar esse outro que também faz parte de mim, assim como observamos em alguns processos de Maia. Permitir ser tocada por incertezas, pelas experiências vividas, ter uma abertura para a quebra das ilusões, para as fragilidades, para as vulnerabilidades, para a mudança, mas também para a alegria.

Todos os sentimentos estão juntos no mesmo caldeirão, e é importante deixarmos isso emergir para, assim, termos a chance de restaurar o fluxo vital, em uma espécie de contágio emocional. Contágio esse que mexe no campo da nossa impotência enquanto humanos. Não fazemos isso sem mergulhos profundos, sem integração de sombras, sem abraçar certos personagens internos, sem viver certas metamorfoses. Tudo isso coloca o *Dark Fusion* onde ele pertence, ou seja, em um estilo livre que mais está para quebrar regras e padrões do que em reproduzi-los. Afinal, não se fazem travessias apenas na luz.

Percebemos a importância de alimentar pela dança e pelas tintas originadas das narrativas, construindo com fissuras e percalços os olhares para as trajetórias e as multiplicidades dessas mulheres, como potência de construção de personagens através do próprio corpo, seja por uma dança, seja por outros meios. Reorganizar a reprodução de enquadramentos fetichizados com relação não só à dança do ventre, mas ao *Dark Fusion* e às mulheres que dançam.

Podemos aprender umas com as outras a desmarcar a dança da zona onde ela é vista para realocá-la em um lugar emancipador, em um corpo que se pronuncia pelo ventre, pelos movimentos. A dança do ventre na sua vertente *Dark Fusion*, que contextualiza historicamente novas formas de ser-no-mundo, transpondo a dança como o apoio em potencial no trabalho transversal de desmarcar, de mudar. A descolonização que se faz diante do caos, um caos que fervilha e transforma em um ato radical, singularizando e posicionando a sua personagem dentro de um sistema de controle social. Historicismos que se repetem ao longo dos tempos, nas cenas de várias personagens, na sobrevivência da mulher, da dança e das lutas.

Esse trabalho buscou, ancorado nesses contextos, sustentar uma análise que possibilitasse a criação de novas perguntas de partida para os campos da Psicologia Social e da dança, com o intuito de projetar a cena da dança, da arte, através dos corpos e das suas vulnerabilidades em algo que deixa-se afetar por aquilo que está à margem. Estudar como a dança opera nos corpos e nos tempos, analisar esses lugares, as encruzilhadas, em uma expansão estética de fusões e emancipações, buscando dar visibilidade a problemas que poucos querem ver.

Além disso, buscamos desvalar como tudo isso parte dos corpos, das fetichizações sociais, uma vez que a dança possui uma relação íntima com questões políticas, com a obediência, com a repressão dos corpos e o controle dos gestos. É importante dizer, para concluirmos, que quisemos, a cada linha, instaurar a tessitura do poder da comunidade que dança, nas entrelinhas de uma pesquisa sobre uma variedade de mulheres que estão em expansão com seus corpos, com o devir de corpos que não são assim tão bem comportados, que flamejam e instigam a continuar pesquisando.

8 POSFÁCIO (PARTE 1) - LUA DE SANGUE: OS PASSOS DE UMA BAILARINA PANDÊMICA⁵⁷

COMO CONTADORA DE HISTÓRIAS reais, a pergunta que me move é como cada um inventa uma vida. Como cada um cria sentido para os dias, quase nu e com tão pouco. Como cada um se arranca do silêncio para virar narrativa. Como cada um habita-se. Desta vez, fiz um percurso de dentro para dentro. Me percorri. Lembranças não são fatos, mas as verdades que constituem aquele que lembra. Recordações são fragmentos de tempo. Com elas costuramos um corpo de palavras que nos permite sustentar uma vida. Quem conhece as pessoas e as situações aqui contadas poderá rememorar-las por outros caminhos, a partir de suas próprias circunstâncias. Ao descrever aqueles que morreram, possivelmente confronto as reminiscências de outros. Os que ainda vivem talvez discordem do que neles adivinho porque enxergam a si mesmos de modo diverso. Esta é a minha memória. Dela eu sou aquela que nasce, mas também sou a parteira (BRUM, 2014, p. 7).

Figura 29 - Nos camarins da minha bailarina. A tela vista do avesso: prazer, essa também sou eu



Fonte: Acervo pessoal (2021).

Estou almoçando, e já são quase quatro horas. Mas que diferença me faz a hora nessa quarentena? Na rádio, toca uma música do Kiko Zambianchi que diz: “Tá tudo tão errado que até parece certo”... tento presentificar a letra, trazendo-a para a minha realidade; como uma névoa, meu pensamento se dissipa e penso se devo agradecer pela

⁵⁷ Dedico à minha bailarina: este pequeno desabafo caótico, para tratar e me recordar de um tempo em que tento me debruçar sobre uma bailarina, psicóloga, mestranda em meio à uma pandemia. A escrita possível de um corpo pandêmico e que também adoece.

comida no meu prato que, embora seja de domingo, ela me cheira bem e tem o sabor de matar minha fome e tantos outros não o tem. Lembro do livro de Poliana, que a minha antiga terapeuta me relatava: devo ser feliz por sempre ter alguém em uma situação mais difícil que a minha?

Na mesma velocidade que esse pensamento veio, ele se foi. A rádio continua, agora toca um hino que se repete, dizendo que tudo passa... Lembro de Chico Chavier, de como essa frase era atribuída a ele, assim como tantas outras o são atribuídas a tantos outros que sequer pensaram, falaram, ou executaram... Acho que fake news deve ser algo realmente importante nos nossos dias e se alimentar mal é o que deve trazer felicidade, caso contrário, o povo não encheria a pança com ela. Afinal, por trás de engolir tanta raiva sem digerir, só pode haver uma gastrite com um ácido tão forte que possa digerir os ossos dos mortos, daqueles que temiam a disputa nos leitos do SUS. Faço força pra tentar me lembrar de tudo e conseguir escrever todos os meus devaneios...

Na rádio, a paz invadiu o coração da cantora, e fez a revolução que não consigo fazer; sinto minha pequenez diante de tudo que quero gritar. Mas a minha voz, tão doce, que já arranhou tanto a minha garganta, me engasga em uma tosse febril que lateja todos os meus neurônios e faz escorrer, pelos meus poros, toda a insegurança, falta de meios, desigualdades e brincadeiras em tons de negação que a realidade é vista. Eu entendo que cada um apresenta os conteúdos que tem, que lidar com as ferramentas possíveis, requer uma conquista, uma abertura que nem todos estão dispostos ou querem, mas, ainda assim, terão as suas próprias ferramentas, mesmo que elas sejam feitas de pedra lascada, enquanto outras passem com escavadeiras por cima de tudo.

Nominar está cada vez mais difícil, e percebo que velhos padrões não cabem na nossa contemporaneidade, assim como os velhos hábitos e conhecimentos das coisas já não servem mais para todos. Antes, uma cadeira era algo facilmente compreendido, e entender para que servia não exigia muito esforço por parte de quem queria ensinar. Hoje, os professores multiplicaram-se, mas não os professores que queiram ensinar a construir cadeiras, ou que queiram ensinar bebês a se sentarem, por exemplo. Parece-me que os novos professores não estão dispostos a se encaixarem na profissão de professor por conta do salário destes; talvez, tenha algo a ver com o valor, mas isso é só mais uma suposição. Sinto que eles (esses novos), vivem como se houvessem criado uma espécie de máquina do tempo coletiva. Algo capaz de desfigurar e arregaçar o lado mais sombrio. Aquele lado que a humanidade já viveu tantas vezes e que deveria ter

aprendido com a dor, que não deveria mais repetí-lo, sabe? Mas é justamente esse que fazem questão de trazer, inclusive de corrigir com a palmatória, quando a nova lição é ensinada.

Quero fazer um adento e esclarecer que a nomeação de professores é justamente pela força, braveza e ódio em que muitos querem conduzir esses velhos/novos ensinamentos. Criando uma algazarra tão barulhenta quanto a da natureza se manifestando sem a presença do homem, porém, a balbúrdia da natureza, é uma balbúrdia harmônica, uma balbúrdia que grita vida, e tenho a impressão de que talvez se pareça com a balbúrdia das universidades, sabe? Aquela em que alunos e professores (os antigos), conseguem produzir o fantástico com quase nada! Aquele em que o pessoal das miçangas, de humanas, dão o suor e o ouvido praqueles que não tem voz? Ou talvez, ainda, tenha algo daquele povo das artes, sabe? Sabe quando aquele teu cantor preferido faz uma live para você encher a cara e tentar entrar no mecanismo de negação querendo o fim da quarentena? Aquela quarentena que os professores seguidores de um certo astrólogo que se veste como filósofo, gostam de escutar, acham balela, porque ela só está servindo para duas coisas: estragar a economia e estragar a grande chance de verem muitos idosos e pobres morrerem, afinal, se ajuda a economia, por que não?

O tempo passou, semanas, meses, anos... mudou a música, mudaram as estações... nada mudou! Tá tudo assim tão diferente! Qual a sensação de sentir, de dominar o tempo? O tempo que, no início da quarentena, era lento e arrastado, hoje ficou rápido, na ligeireza da volta da normalidade, e sinto cheiro de desespero misturado ao de morte. Desespero de sair de casa, desespero de não adoecer, desespero de um capitalismo em declínio que chora por não estar mercantilizando ainda mais os corpos, os seres e a morte. A venda de remédios miraculosos e o investimento em camuflar a dor, os números e o distanciamento do suposto fim da pandemia fala de um lugar tão esperado, tão relegado, tão desapropriado do sentir, da dor física, da dor subjetiva, dos corpos aquarentenados por algum privilégio, e dos corpos não aquarentenados empurrados, por falta de opção, para às ruas, mais próximos aos vírus. A quebra da temporalidade, a multiplicidade dos tempos, o metaverso no erotismo do existir.

Um corpo-homem, corpo-máscara, capaz de solucionar o intraduzível sistema de obtenção de vidas. Sistemas alienantes que tanto prezam pelo distanciamento de si, com o objetivo de não politizar para o questionamento. Como corpos tão

dessensibilizados de si, das suas dores, poderão sentir, poderão refletir sobre a realidade que os cerca? Não há tempo e nem espaço para filosofias, pois o mundo urge, a comida falta, o sustento grita e a carne sangra... choro, pausa... Respira!!! Mais uma vez: r e s p i r a ... Volta que a pausa não pode ser demorada, que não tem oxigênio no SUS! E é melhor desligar o aparelho e dar o leito para outro que valha mais. Volta, que não há tempo para se organizar! E o pulso ainda pulsa⁵⁸... o corpo ainda é pouco ... Para que se estruturar no caótico capitalismo pandêmico contemporâneo? Já não basta a luta necessária por sobreviver? Esse contínuo espiral de dessensibilização do corpo social, processo de repetição colonial infinda.

... e a palavra amor, cadê???

Socorrer... socorrido... SOCORRO! Me salve, se salve, salve-nos, como a um mito mitológico, mitomaniaco... parece que não tem fim, notícias que chegam, que afetam... a descrente ilusão de existir.

Sinto, pele, sentimento, ardor, na dor pulsante e repetitiva, ecoando... ressoando, ressonando, escoando... um toque distante da pele da morta que circula silenciosamente, abafadamente na sociedade, mas ela grita, ela sacode, ela pula, ela esperneia, ela vem, ela tem cor, ela tem nome, ela provoca, ela instiga, ela chora, ela clama, ela chama, ela ameaça, ela abraça... Pausa! Grito: “Quem mandou matar Marielle?” Ela, ela... fica sem ar, sem força, no apagamento das contagens daqueles que não voltarão para casa, que casa? acabou... sinto... náusea acumulada de cada gota de suor e sangue. Arfando, não sei o que gira ao meu redor: é a dança da morte que pede para ser vista na teimosia do não?

Campo velado, obscuro, inquieto, qual o sentido de esconder? O que oculta o véu? Véu, mais que um pedaço de pano que esconde/mostrando, que causa mistério justamente por mostrar sem mostrar, agarra sem afagar, envolve sem esquentar, “substantia indeterminata”, como diz Perniola (2000). Véu... evocação de uma cena, a manifestação de uma presença que não se faz presente.

Você pode pensar: calma aí, você estava falando de pandemia, agora de véu, onde isso vai dar? E eu responderei: um instante, calma com o percurso, que os

⁵⁸ Titãs, *O Pulso*.

caminhos desconexos são mais usuais do que se imagina e se me der chance, relatarei ainda mais sobre outras questões. Como, por exemplo, a erótica como relação entre corpos. Entendível como um movimento, um jogo relacional, ligado ao modo de compor ações com relação aos outros e ao mundo. (Desculpe-me, caro leitor, por esse pequeno espasmo de organização! Um lapso na minha lucidez desordenada... minha insensatez desenfreada).

Volta à programação “NORMAL”: volto para onde me reconheço, no caos que me habita... O astrólogo morreu, uma guerra começou, a vacina funcionou, o mundo negou, o presidente tomou e o número computou... a natureza devastou, gritou, queimou, afundou, o morto aumentou, triplicou, extratósferou... o vírus se soltou... mudou... o caixão faltou, mas a multa de não usar a máscara não funcionou. O carnaval gritou. A culpa é da Lei Rouanet. E o pulso ainda pulsa...

| | | |
|--|---|---|
| Presentemente eu posso me Considerar um sujeito de sorte Porque apesar de muito moço Me sinto são e salvo e forte | O abutre ronda, ansioso pela queda Findo mágoa, mano, eu sou mais que essa merda | Ano passado eu morri Mas esse ano eu não morro Tenho sangrado demais (demais) Tenho chorado pra cachorro (aham) |
| E tenho comigo pensado Deus é brasileiro e anda do meu lado E assim já não posso sofrer no ano passado | Corpo, mente, alma, um, tipo Ayurveda Estilo água eu corro no meio das pedra | Ano passado eu morri Mas esse ano eu não morro Ano passado eu morri Mas esse ano eu não morro |
| Tenho sangrado demais Tenho chorado pra cachorro Ano passado eu morri Mas esse ano eu não morro Tenho sangrado demais Tenho chorado pra cachorro | Na trama, tudo os drama turvo, eu sou um dramaturgo Conclama a se afastar da lama, enquanto Inflama o mundo Sem melodrama, eu busco grana, isso é hosana em curso | Figurinha premiada, brilho no escuro Desde a quebrada avulso De gorro, alto do morro e os camarada tudo De peça no forro e os piores impulsos |
| Ano passado eu morri Mas esse ano eu não morro | Capulanas, catanas, buscar nirvana é o recurso | Só eu e Deus sabe o que é não ter nada, ser expulso Ponho linhas no mundo, mas |
| Ano passado eu morri Mas esse ano eu não morro | É um mundo cão pra nós, perder não é opção, certo? De onde o vento faz a curva, brota o papo reto Num deixa quieto, num tem como deixar quieto A meta é deixar sem chão quem riu de nós sem teto, vai | já quis pôr no pulso Sem o torro, nossa vida não vale a de um cachorro, triste Hoje cedo não era um hit, era um pedido de socorro |
| Eu sonho mais alto que drones Combustível do meu tipo? A fome Pra arregaçar como um ciclone Pra que amanhã não seja só um ontem Com um novo nome | Tenho sangrado demais (demais) Tenho chorado pra cachorro (aham) | Mano, rancor é igual tumor, envenena raiz Onde a plateia só deseja ser feliz, saca? Com uma presença aérea, onde a última tendência |

É depressão com aparência
de férias

Vovó diz: Odiar o diabo é
mó' boi

Difícil é viver no inferno e
vem à tona

Que o mesmo império
canalha

Que não te leva a sério
Interfere pra te levar à lona
Então revide, diz

Tenho sangrado demais
(demais)
Tenho chorado pra cachorro
Ano passado eu morri
Mas esse ano eu não morro

Tenho sangrado demais
(demais)
Tenho chorado pra cachorro
(aham)
Ano passado eu morri
Mas esse ano eu não morro

Ano passado eu morri
Mas esse ano eu não morro

Permita que eu fale
Não as minhas
cicatrices
Elas são
coadjuvantes
Não, melhor,
figurantes
Que nem devia tá
aqui

Permita que eu fale
Não as minhas cicatrizes
Tanta dor rouba nossa voz
Sabe o que resta de nós?
Alvos passeando por aí

Permita que eu fale
Não as minhas cicatrizes
Se isso é sobre vivência
Me resumir a sobrevivência
É roubar o pouco de bom
que vivi

Por fim, permita que eu fale
Não as minhas cicatrizes
Achar que essas mazelas me
definem
É o pior dos crimes
É dar o troféu pro nosso
algoz e fazer nós sumir, aí

Tenho sangrado demais
Tenho chorado pra cachorro
Ano passado eu morri
Mas esse ano eu não morro

Tenho sangrado demais
Tenho chorado pra cachorro
Ano passado eu morri (as
duas mãos pro ar, Municipal)
Mas esse ano eu não morro
(vem, vem, vem, vem)

Tenho sangrado demais
Tenho chorado pra cachorro
Ano passado eu morri
Mas esse ano eu não morro

Tenho sangrado demais
Tenho chorado pra cachorro
Ano passado eu morri
Mas esse ano eu não morro

Ano passado eu morri
Mas esse ano eu não morro⁵⁹

⁵⁹ Emicida- AmarElo. (clipe)
Voz: Emicida, Majur e
Pablo Vittar. Letra:
Emicida. Sample: “Sujeito
de Sorte” de Belchior.
Disponível em:
<[https://www.youtube.com/
watch?v=PTDgP3BDPIU](https://www.youtube.com/watch?v=PTDgP3BDPIU)>.
Acesso: 25 de fev. 2022.

9 POSFÁCIO (PARTE 2) - DIÁRIO DE BORDO

Esse é o registro de uma dançarina que escreve e que também se torna mestra. Nesse percurso, fui descobrindo a minha própria voz através da minha escrita. Agradeço a quem resolveu mergulhar comigo quando convidei, lá no início da dissertação, e teve fôlego de chegar até aqui.

Pra quem tem uma meia lua tatuada na lateral do corpo, escrever uma dissertação com capítulos com nomes de lua é também se aprofundar nesses mistérios. Percebi que, assim como comecei a escrita em uma noite de lua cheia, estou finalizando também nesse período, e mesmo após muitas luas cheias, nenhuma repete-se e eu já não sou a mesma que começou essa escrita. Percebi, também, que parece que meus processos se desenvolviam mais nessa fase da lua, embora nada programado ou racionalmente escolhido. Foi uma observação dessas bem aleatórias mesmo, daquelas que parece que o espírito dá uma cutucada na intuição, como se quisesse despertar algo para ficar tatuado assim como a mini meia lua que carrego rabiscada no torso. Agora me ocorreu sobre se o formato da minha lua estaria incompleta, e questiono se o desenho preto, de uma bola na pele, simbolizaria uma lua cheia.

Esse é mais um devaneio que se exprime na metamorfose dessa pesquisadora. Uma metamorfose que não pretendo esgotar no mestrado, pois nem a minha e nem a dança hão de se acabar. Assim como uma lua que repete seus ciclos, mas nunca os acontecimentos. Uma metamorfose não é repetida, gera outras. Assim também como uma lua que mingua, que cresce, que se renova e que enche, seguimos renovando ou tentando apaziguar as inquietudes da alma, dançando as formas brandas de seguir existindo, ou os tufões desvendados que temos a integrar. Assim se descreve a escrita, a pesquisa de um corpo de mulher que também dança - o meu, no caso - e, nesse espaço, me arrisco a mostrar um pouco mais daquela que pesquisa. De como reverbera no meu ventre as narrativas dançantes aqui pesquisadas e como meu corpo respondeu a isso tudo. Do registro de uma bailarina pesquisadora em uma pandemia que se torna mestra ao ouvir e partilhar histórias.

Esta pesquisadora que vos fala, sentiu um corpo esgotado e adoecido, muitas vezes, durante a pandemia. Pequenos curativos iam sendo colocados ao me debruçar nas leituras dessas mulheres dançantes. Assisti muitos vídeos, que nem foram adicionados aqui e, a cada um que via, eu esboçava secretamente um sorriso de canto de boca, parecido com a mini meia lua desenhada no meu corpo. Às vezes, ficava tentando

acompanhar o movimento, mesmo sentada na minha cadeira ‘de pesquisadora’; às vezes, liberava a meia lua da boca quando deixava o meu ventre reverberar a dança, aí ela virava uma lua cheia do tanto que a pequena lua crescia.

Este trabalho foi escrito pelas mãos de muitas personagens: as minhas. Através dele, visitei várias e várias vezes aspectos sombrios, meus (e de outras(os)(es)), reconheci e desconheci, acolhi e estranhei ao me deparar com cada uma das minhas próprias personagens. Fugia, retornava, não aguentava, não conseguia, esgotava. Não posso dizer que tem sido fácil dançar com tudo isso, mas eu já sabia que seria um desafio. Só não imaginei, nem com ajuda dos meus devaneios fantasiosos, enredo como o que vivi e vivemos. Não pude prever, nem mesmo com ajuda de bolas de cristais, ou das cartas, uma pandemia no meio do caminho e, assim como ela, trajetos de enormes desvios de rota, morrências e afins.

Na intenção de não enfadar o leitor com assuntos de um mestrado que se prolongou mais que o normal, deixo o texto dado à minha bailarina (texto anterior), como algo que pincela instantaneamente e alucinadamente acontecimentos em um Brasil DESgovernado, durante uma pandemia. Foi o que consegui dar conta com toda essa alucinação coletiva que estamos vivendo. Honestamente, eu também não queria justificar, referenciar e descrever nessa parte, em cima de referência dos outros, e queria mesmo era fazer em verso livre o meu registro, até porque já era mesmo hora de acabar esse mestrado e isso até as cartas me disseram: morte e renascimento. Nada mais poético que finalizar sabendo que era hora de finalizar. Agradeço à carta e ao mito de Perséfone, que também me relembra os ciclos e, assim como comecei, abrindo o trabalho, fecho.

Então, voltando à parte que eu disse que não me estenderia, vou pular os anos do mestrado e relatar como Diário de Bordo apenas (pelo menos de uma forma que talvez seja um pouco mais lógica, diferentemente do que possa ter parecido o texto dado à minha bailarina), relato a seguir pelo menos a parte da dança e o seu processo, me arriscando ainda a trazer umas fotos, registro da dança, ao final do texto. Segue:

No dia 8 de novembro de 2021, foi realizada a gravação da dança a ser apresentada no dia da minha defesa. Esse trabalho começou muito tempo antes.

A coreografia foi criada para que a dança fizesse referência à descida de Inanna. Afinal, a divindade representou a turbulência que senti no período da pandemia/mestrado. Inanna era uma “Deusa do Céu” cultuada na Antiga Mesopotâmia.

Dos mitos que a rodeiam, podemos considerá-la como deusa da sabedoria, do amor, da fertilidade (fazendo a terra prosperar, assim como Deméter, e aqui coincide com o mito de Perséfone). Ela desce do céu e vai visitar a sua irmã, que mora no submundo, e nessa descida, ela é destronada de tudo que tem, até da própria vida.

No início, eu sabia que queria dançar algo ligado ao arquétipo de Inanna, sabia que queria dançar com fogo e sabia qual música. Depois tive acesso a um texto⁶⁰ (recomendo a leitura) que ajudou na construção e no simbolismo da dança. Convidei a minha professora Mel Rayzel para coreografar e ensaiar comigo. Ninguém melhor do que ela para me acompanhar nesse projeto, já que ela me iniciou na dança, trazendo ensinamentos amorosos que carrego na vida. Além de ela me conhecer, ser aberta à escuta e trocas, ela tem uma alma dançante e uma dança que se afina comigo.

Aos poucos, a coreografia foi se formando. Ensaiávamos primeiro pequenas partes, e quando iniciamos não havia a coreografia formada: ela foi se construindo no processo e, muitas vezes, trocávamos ideias. Eu falava se gostava daquele movimento ou não, se poderíamos ajustar, mas acho que pelo fato tanto de ela me conhecer, de eu acreditar no trabalho dela, e da sua sensibilidade artística, ela captou muito bem toda a ideia que levei e a que fomos formando ao longo do processo. Cada pedacinho novo, trechinho que avançava na música, era não só um novo desafio, que não deixa de ser corporal também pois levar para o corpo e deixar reverberar o movimento, dentro do compasso da música, é uma tarefa que requer paciência, desapego do perfeccionismo que tenho e respeito com o meu corpo.

E foi assim que voltei às aulas presenciais de dança em meio à pandemia de Covid-19. A essa altura, já estávamos vacinadas, embora o ensaio tenha sido inicialmente online. Mas voltar ao presencial foi um grande respiro pra mim. Antes de começarmos os ensaios, busquei por referências para a construção do figurino, ideias para a dança. Em uma dessas andanças, mandei para Mel uma foto em que uma dançarina estava usando um véu wing e ela logo colocou a ousadia de dançar com fogo e véu wing. Quando sugeri usar o fogo, estava pensando em dançar com taças e velas, mas ela foi além e sugeriu o candelabro. Eu nunca tinha dançado ou sequer me apresentado com candelabro nem com véu wing, e ainda tinha a música que era longa, por volta de sete minutos, e também nunca dancei uma música tão longa. Eu havia não

⁶⁰ Texto no Anexo A.

havia, praticamente, dançado solos nas apresentações em teatros, só participei de danças em grupos. Fiz um solo na minha escola de dança, para poucas pessoas, e que não deu muito certo, porque a música parou, e na outra ocasião, foi em um evento on-line, também da minha escola de dança, durante a pandemia. Eram muitos desafios e eles já haviam começado.

A minha personagem bordadeira surgiu para me ajudar a adornar o figurino, os braceletes, o colar, o cinto, o sutiã e o enfeite da cabeça, o candelabro prata e sem enfeite virou dourado, como um enorme “chapéu”. Foram vários testes para chegar ao resultado final: desenhos em papel, no EVA, recortes, amarrações na cabeça e no candelabro emprestado. Eu não queria danificar a preciosa peça iluminadora da minha amiga. Enquanto eu bordava o figurino, preparando tudo e criando adereços, imaginando saias e composições, preparação esta que durou meses, escutava a música escolhida repetidas vezes, me concentrando nas pausas, nas batidas, pensando se conseguiria executar o que estava sendo proposto. Durante um bom tempo, só pessoas próximas sabiam que eu estava me preparando para isso, nem meu orientador e nem a minha coorientadora sabiam e, pensando agora, acho que uma parte minha devia mesmo desconfiar que isso fosse possível. Defender uma dissertação e dançar no mesmo dia era mesmo um desafio gigante para mim. Esse fardo foi amenizado com o on-line, por saber que o vídeo seria gravado antes, e isso facilitou a coisa e deixou o processo fluir mais.

Ao costurar cada pérola e saber o lugar mais adequado a ela, rememorava a escrita, os bloqueios e as pausas, buscando pela presença no aqui-agora que a arte de bordar convoca, invocando a minha força para organizar tudo que transbordava dentro de mim. Uma outra personagem minha me lembrou que colegas do mestrado já insinuavam ou falavam abertamente que eu deveria dançar na defesa, eu mesma já havia pensado nisso logo que escolhi o tema, ou seja, essa era uma ideia e desejo antigos, mas eu pensava em toda a coisa real, racional e lógica de como seria apresentar o trabalho e depois sair, me trocar... qual momento seria mais apropriado? Questionava-me se isso seria levado em conta na avaliação. Muitas perguntas, aliadas a um excesso de racionalidade acabam por cortar o processo criativo da arte. Percebi que isso não só impedia o fluxo, como também de ver as possibilidades. Sentindo agora, acho que a personagem da bailarina já era convidada antes mesmo da personagem pesquisadora falar. Talvez, esta fale mais alto do que eu imagino. Talvez, seja mesmo isso que se espere de quem faz arte, que esteja ali sempre pronto “a dar um show”, a mostrar-se.

Escutei o desejo da minha bailarina e decidi por fim acatar. Não que o artista esteja fadado a ‘artista’ em todas as demandas e prerrogativas, mas sim para extravasar o que não dava para ser falado durante o meu tempo de mestrado. O fiz em nome da minha bailarina.

Dancei com um candelabro⁶¹ que comportava 13 velas e depois com um véu wing⁶², simbolizando asas. A minha irmã, Caroline Veras, me acompanhou no dia da filmagem e fotografou. Ela entrou no mestrado junto comigo, nas Artes, e estuda sobre fotografias de palco. Foi ela que me instigou a fazer um Diário de bordo desse processo e a trazer aqui esse ensaio dançante.

Chegamos cedo, ela e eu, no local que aluguei para gravar. Casa Absurda, local escolhido por ter um espaço como um grande palco, paredes pretas, iluminação e fumaça. Minha professora, Mel, chegou logo depois. Alisson, da filmagem, chegou por último. Passamos algumas coisas da luz, decidindo sobre qual luz seria em qual parte da dança. Nada muito elaborado pois, para fazer isso, é importante ensaiar no local e com a iluminação certa, e era a primeira vez que estávamos treinando com luz. Vale apresentar

⁶¹ Na dança do ventre, encontramos vários acessórios cênicos para serem utilizados na dança, como a espada, o jarro, os snujs, os candelabros, as taças com fogo, os bastões. Conforme Salgueiro (2012), no Egito, a utilização dos acessórios limitam-se mais aos snujs, únicos instrumentos musicais tocados pela bailarina que dança. Composto de pequenos pratos de metal preso por elásticos aos dedos da bailarina, um no dedo polegar e outro no dedo médio, usado nas duas mãos; o bastão, é usado em uma das danças folclóricas mais populares. Chamada de *said* ou *raqs el assaya*, traduzidas por ‘dança do bastão’, é a apresentação feminina da dança-luta masculina conhecida por *tahtib*, praticada no Sul do Egito. O *said* é composto de manobras com o bastão aliadas a saltos. Na dos homens, são elaboradas sequências de defesa e de ataque. Esses dois acessórios são usados nas performances folclóricas. O candelabro, apesar de ter sido bastante utilizado por lá até 1980, não está mais em evidência atualmente. O candelabro na dança do ventre, não tem uma origem comprovada, Roberta Salgueiro (2012) faz menção a achados informais que referenciam o seu uso a danças utilizadas por artistas nas festas de casamento, usadas para iluminar o caminho dos noivos, pelas ruas, associados ao ritmo *zaffa*, que remetia a procissão de casamento. Importante frisar a limitação do uso do candelabro, pela proibição de usar fogo na maioria dos teatros e pela própria dificuldade de execução da dança. No meu caso, estava pronta para dançar com a substituição das velas tradicionais, pelas velas de led, caso o espaço alugado não permitisse. Mas esse assunto foi conversado antes e foi liberado pois o local tinha extintor, caso fosse preciso. As luzes de vela não provocam o mesmo efeito das velas com fogo, as tradicionais são muito mais bonitas, mas por vezes recebi grandes pingos de parafina derretida que queimavam na pele, não por acaso, dançamos com um véu entre a cabeça e o candelabro. Ele tem função dupla, tanto traz beleza, como protege um pouco desses pingos de vela.

⁶² De acordo com Salgueiro (2012), o véu é o acessório que se destaca nos estudos das bailarinas brasileiras. Geralmente, eles medem dois metros e vinte de largura por um metro e quarenta de altura [mas esses valores podem ser alterados]. Ele pode ser feito de tecidos transparentes e leves, como a seda. Costuma-se usá-lo na abertura da apresentação, danças com rotinas clássicas, depois é abandonado e então começam os movimentos mais elaborados de quadris. Salgueiro cita Nieuwkerk (1995), ao sugerir a introdução desse acessório em 1920, juntamente com as mudanças de figurinos e a orientalização difundida (Salgueiro, 2012, p. 82). Encontramos, ainda, outros tipos de véu, como o *fan veil*, uma espécie de leque com véu nas pontas e o véu wing, triângulos presos ao pescoço, com duas varetas nas pontas, uma em cada mão.

uma dificuldade dos espetáculos nos teatros, para esse ensaio com luz: normalmente, é necessário pagar, então, só temos acesso no dia do show mesmo, com passagens rápidas no dia do espetáculo. Mel ficou lá juntamente com o rapaz da luz, responsável por isso.

Nos dias que antecederam essa gravação, eu estava bem nervosa. Parecia que eu ia me apresentar sozinha em um palco enorme, para muitas pessoas. Mas o “show” seria on-line, gravado e editado, para ser exibido só depois. Nesse dia, eu também estava nervosa, fui fazer maquiagem com uma profissional, tentei deixar o meu dia o mais tranquilo possível para a minha “apresentação” desse meu momento tão especial pra mim. Essa apresentação representa o fim de um ciclo muito importante, cheio de atravessamentos e significados.

Logo no início, tivemos problemas com as velas, que foram despregando e caindo do candelabro. Vários problemas com isso e que não tinham aparecido em nenhum ensaio. As velas não ficavam presas e, depois de um bom tempo, descobrimos que as velas de baixo estavam altas e não deixavam as de cima se fixarem, pois ficava esquentando as bacias das de cima e deixando a parafina mole. Cortamos, adaptamos e voltamos a filmar. Nessa hora, eu já estava tensa, com receio, pois a primeira vez errei várias vezes e ainda teve isso: velas soltas, muitos pingos de parafina no véu que cobria a cabeça e estava embaixo do candelabro, no cabelo e na minha pele. Dançar com fogo requer mesmo uma dose de ousadia e de disposição para pequenas queimaduras, pequenas marcas dolorosas que presentificam o aqui-e-agora.

Na segunda vez, antes de começar, quando eu já estava na pose inicial para me concentrar, Mel veio e me disse baixinho: “respira! concentra, abre o peito!”. Mais uma vez ela chegou com o seu apoio, incentivo e acolhimento.

Então, eu fechei meus olhos (a dança começa com os olhos fechados), respirei, enchi meu peito e me entreguei, me senti poderosa com aquele fogo na cabeça, era a primeira vez que eu dançava para uma apresentação com candelabro e que usava o véu Wing. Mas só na terceira vez foi que dancei a coreografia toda sem errar, pois foi quando senti uma confiança e um empoderamento na dança (o que senti “deve ter vindo do arquétipo da deusa”).

Precisamos fazer umas adaptações lá, nos ensaios: era a minha professora Mel que colocava o véu wing (ou as asas de Ísis) em mim. Mas Mel precisou acompanhar o rapaz da iluminação, para dizer a ele a hora de mudar as luzes. Então, a minha irmã Caroline Veras ficou responsável por esta tarefa. Na hora das asas, minha irmã que colocou. Eu só tive esse insight que vou descrever agora, depois que tudo terminou e eu

fiquei muito emocionada mesmo quando me lembrei que no texto que usamos de referência (o texto que incluímos no trabalho como Anexo A), lá no mito Ereskigal, irmã de Inanna, a mandava matar, e na minha dança, a minha irmã colocava as asas em mim⁶³, simbologia que me trouxe a representação de todas as mulheres que me deram apoio e sustentação para que as minhas asas crescessem. Eu tenho mesmo um coletivo lindo e amoroso. Recebi muita ajuda, de muitas mulheres em todo esse processo, algumas que eu nem conhecia e que os bons ventos da pesquisa e da dança me trouxeram.

Não vai ser por meio desse pequeno diário, que conseguirei dar conta da verdadeira sensação de tudo que senti e vivi. Mas eu arrisco escrever que ter escolhido dançar foi essencial para elaborar muita coisa. Desse tempo, que chamei de lua de sangue durante a pandemia, nada foi à toa, nem a música, nem o figurino, nem o fogo, nem as asas, nem a dança. Escolhas conscientes de quem olhou, visitou, explorou, chorou e acolheu as sombras, as minhas sombras, pois acredite: foram muitas, nesses períodos!

À medida que pesquisava, que entrevistava, que escrevia, que mergulhava nas histórias, escutas e contatos com mulheres e de mulheres, eu tocava tanto as sombras coletivas femininas e ancestrais de dor, como as minhas próprias. Só quem já pisou nos bastidores de teatro sabe como é tatear nas penumbras, trocar de figurino com as frestas de luz que escorrem do palco, no frenesi ávido de quem ainda precisa encarnar a personagem da próxima dança. Cronometrando mentalmente as batidas da música apresentada, sem saber ao certo quando terá que cortar a afobação, regularizar a respiração e iniciar.

A minha amiga Valéria Nunes, uma vez fez isso em um mesmo festival, ela não passou uma, mas passou repetidas vezes por essas pequenas mortes entre a coxia e o palco, rodopiou no tempo certo em várias coreografias, dançou com todas as personagens da noite: as suas e as de outras... Nossa! Tremo só de pensar! Esse breve lembrete me serve como menção das entradas e saídas do palco, das pequenas mortes

⁶³ Há um momento que, após sair do inferno e estar recuperando as forças, ganho asas. Nesse momento, estou de frente, faço um giro e apareço com asas. Nesse momento, era importante não sair do lugar, para o corte do vídeo ser mais preciso, então, alguém tinha que levar e colocar. Como era filmagem, resolvemos só dar um corte no vídeo e já aparecer com elas mesmo.

cotidianas, dos pequenos grandes desafios, das trocas de personagens e das passagens nas sombras...

Aquele segundo eterno de pequenos passos que divide a coxia do palco e que define toda a magia. A transição entre a penumbra e a iluminação cênica, onde a luz do teatro provoca toda a atenção escancarada.

Assim o é com as sombras e, quanto mais luz se bota, mais sombra forma... Algumas delas despertaram não sei de onde, só sei que finalizar o processo, primeiro com a gravação do vídeo, foi bem reconfortante para mim. Encerrar processos é mesmo algo muito louco, não acha? Curioso que, ao pesquisar sobre sombras, encontrei amor meu e das que me atravessaram. Quer seja pela dança, pelas narrativas, pelas palavras, pelas asas, pelos ouvidos, pelos incentivos, pelos não ditos, pelas críticas, pelos elogios, pelas dificuldades e pelas facilidades. Quem ousaria dizer, olhar para as sombras é mesmo transgressor!

Ao pesquisar sombras, encontrei amor...

Que transgressor!

Ainda há muito por germinar!

Figura 30 – Iluminando caminhos



Fonte: Acervo pessoal (2021).

Figura 31 – Destronada!



Fonte: Acervo pessoal (2021).

Figura 32 – Apenas mais uma na escuridão



Fonte: Acervo pessoal (2021).

Figura 33 – Luzes e sombras



Fonte: Acervo pessoal (2021).

Figura 34 - Recebendo asas: toda borboleta já foi casulo



Fonte: Acervo Pessoal (2021).

Figura 35 - Aprendendo a voar. Metamorfoseando



Fonte: Acervo pessoal (2021).

Figura 36 - Elipse paralela. Em constante espiral!



Fonte: Acervo pessoal (2021).

REFERÊNCIAS

ADICHIE, Chimamanda Ngozi. **O perigo de uma história única**. 1. ed. São Paulo: Companhia das Letras, 2019.

ALALLO, Ariellah. **Site**. Disponível em: <<https://www.ariellah.com/story>>. Acesso em 20 ago. de 2021.

ANDRADE, Joline T. A. **Processos de hibridação na dança tribal: estratégias de transgressões em tempos de globalização contra hegemônica**. (2011). Trabalho de Conclusão de Curso (Especialização em Especialização em Estudos Contemporâneos sobre Dança) – Escola de Dança, Universidade Federal da Bahia, Salvador, 2011.

ANZALDÚA, Gloria. Falando em línguas: uma carta para mulheres escritoras do terceiro mundo. **Revista Estudos Feministas**, Florianópolis, v.8, n.1, 2000, p. 229-236.

ARAÚJO, Gilmara Cruz. **Introdução ao Dark Fusion**. Apostila oficial do curso de Aprofundamento em Dark Fusion. 2020.

ASSUNÇÃO, Naiara. M. R. G. de. **Entre Ghawazee, Awalim e Khawals: viajantes inglesas da era vitoriana e a “Dança do Ventre”**. 2018. Dissertação (Mestrado em História) - Instituto de Filosofia e Ciências Humanas, Programa de Pós- Graduação em História, Universidade Federal do Rio Grande do Sul, Porto Alegre, 2018.

BAECQUE, Antoine de. Telas – o corpo no cinema. In: CORBIN, Alain; COURTINE, Jean-Jacques; VIGARELLO, Georges. (org.). **História do corpo: As mutações do olhar: O século XX**. 4. Ed. Petrópolis: Vozes, 2011.

BENJAMIN, Walter. **Obras Escolhidas I**. Magia e técnica, arte e política. Ensaios sobre literatura e história da cultura. São Paulo: Brasiliense, 1987.

BEZERRA, Kilma F. **Arte de si na Dança Tribal: narrativas entre espiritualidade e corpo cênico**. 2017. Dissertação (Mestrado em Ciência das Religiões) – Centro de Educação, Programa de Pós-Graduação em Ciência das Religiões, Universidade Federal da Paraíba, João Pessoa, 2017.

BRADLEY, Marion Z. **As Brumas de Avalon**. 2. ed. São Paulo: Planeta do Brasil, 2018.

BRUM, Eliane. **Meus desacontecimentos: a história da minha vida com as palavras**. São Paulo: LeYa, 2014.

BUTLER, Judith. **Corpos que pesam: sobre os limites discursivos do sexo**. In: LOURO. Guacira L. (org.). **O corpo educado: pedagogias da sexualidade**. 2. ed. Belo Horizonte: Autêntica, 2000.

BUTLER, Judith. **Problemas de gênero: feminismo e subversão da identidade**. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2003.

CIAMPA, Antônio da Costa. **A estória do Severino e a história da Severina**. São Paulo: Brasiliense, 2007.

CURIEL, Ochy. Crítica pós-colonial a partir das práticas políticas do feminismo antirracista. **Revista de Teoria da História**, v. 22, n. 02, 2019.

CURIEL, Ochy. Construindo metodologias feministas desde o feminismo descolonial. In: HOLLANDA, Heloisa B. (org.). **Pensamento feminista hoje: perspectivas decoloniais**. Rio de Janeiro: Bazar do Tempo, 2020.

ELIADE, Mircea. **O Sagrado e o profano: a essência das religiões**. 4. ed. São Paulo: Editora WMF; Martins Fontes, 2018.

ELIADE, Mircea. **Mito e realidade**. São Paulo: Perspectiva, 2019.

FAUR, Mirella. **O legado da deusa - Ritos de passagens para mulheres**. 2. ed. São Paulo: Editora Alfabeta, 2016.

FENTON, Sasha. **A influência da lua na nossa vida diária- signos lunares**. São Paulo: Editora Pensamento LTDA, 1997.

FERNANDES, Ciane. Em busca da escrita com dança: algumas abordagens metodológicas de pesquisa com prática artística. **DANÇA: Revista do Programa de Pós-Graduação em Dança**, Salvador. v. 2, n. 2, jul./dez.2013, p. 18-36.

GIANEI, Beatris C. P. **Arabesco: imaginários e violências nas narrativas da dança do Oriente**. 2006. Dissertação (Mestrado em Educação) – Faculdade de Educação, Universidade Estadual de Campinas, Campinas, 2006.

GIL, José. **Movimento total: O corpo e a Dança**. Lisboa: Relógio D'Água Editores, 2001.

HILLMAN, James. **Cidade & Alma**. São Paulo: Studio Nobel, 1993.

HONNETH, Axel. **Luta por reconhecimento: a gramática moral dos conflitos sociais**. Tradução: Luiz Repa. São Paulo: Ed. 34, 2003.

HONNETH, Axel. O eu no nós: reconhecimento. **Sociologias**, Porto Alegre, ano 15, no 33, mai./ago. 2013, p. 56-80.

JAROUCHE, Mustafa. **Livro das mil e uma noites: volume I: ramo Sírio**. 4. Ed. São Paulo: Biblioteca Azul, 2017.

JÚNIOR, Moacir Romanini. Tentativas de capturar o sensível: a fotoperformance e as artes presenciais. **Conceição/Conception**, Campinas, v. 7, n. 1, jan/jun., 2018, p. 92-101.

LARA JÚNIOR, Nadir; LARA, Andrea Paula Santos. Identidade: colonização do mundo da vida e os desafios para a emancipação. **Psicologia & Sociedade**, Belo Horizonte, vol. 29, 2017.

- LEPECKI, André. **Exaurir a dança**. Performance e a política do movimento. São Paulo. Annablume Editora, 2017.
- LIMA, Aluísio Ferreira de. **Metamorfose, anamorfose e reconhecimento perverso**. A identidade na perspectiva da Psicologia Social Crítica. São Paulo: FAPESP, EDUC, 2010.
- LIMA, Aluísio Ferreira de; CIAMPA, Antônio da Costa. Sem pedras o arco não existe: o lugar da narrativa no estudo crítico da identidade. **Psicologia & Sociedade**, 29, 2017.
- LUGONES, María. Rumo a um feminismo descolonial. **Revista Estudos Feministas**, Florianópolis, v. 22, n. 3, setembro-dezembro/2014, p. 935-952.
- MCCLINTOCK, Anne. **Couro imperial**: raça, gênero e sexualidade no embate colonial. Campinas: Editora da Unicamp, 2010.
- MEIRELES, Cecília. **Mar Absoluto e outros poemas**: Retrato Natural. Rio de Janeiro, Nova Fronteira, 1983.
- MERLEAU-PONTY. **Fenomenologia da Percepção**. 2. ed. São Paulo: Martins Fontes, 1999.
- NOBLECOURT, Christiane D. **A mulher no tempo dos Faraós**. Campinas: Papyrus Editora, 1986.
- PERNIOLA, Mário. **Pensando o ritual**: sexualidade, morte, mundo. São Paulo: Studio Nobel, 2000.
- RAUTER, Cristina; RESENDE, Catarina. Arte, clínica e transdisciplinaridade. **Polêmica**. v. 15, n. 3. 2015, p. 1-12.
- REVISTA TRIBALIZANDO. **Revista de dança tribal**. Dark Fusion edição especial. Junho de 2018, 4º edição.
- ROBLES, Martha. **Mulheres, mitos e deusas**. O feminino através dos tempos. São Paulo: Aleph, 2006.
- SAID, Edward W. **Orientalismo**: o Oriente como invenção do Ocidente. 1. ed. São Paulo: Companhia das Letras, 2007.
- SALGUEIRO, Roberta da Rocha. **Um longo arabesco**. Corpo, subjetividade e transnacionalismo a partir da dança do ventre. (2019). Tese (Doutorado em Antropologia Social) – Departamento de Antropologia, Programa de Pós-Graduação em Antropologia Social, Universidade de Brasília, Brasília, 2012.
- STEWART, Iris J. **A dança do sagrado feminino**. O Despertar Espiritual da Mulher através da Dança, dos Movimentos e dos Rituais. – São Paulo, Pensamento, 2016.

SUQUET, Annie. Cenas – O corpo dançante: um laboratório da percepção. In: CORBIN, Alain; COURTINE, Jean-Jacques; VIGARELLO, Georges. (org.). **História do corpo: As mutações do olhar: O século XX**. 4. Ed. Petrópolis: Vozes, 2011.

UNO, Kuniichi. **A gênese de um corpo desconhecido**. São Paulo: n-1 edições, 2012.

UNO, Kuniichi. **Hijikata Tatsumi**. Pensar um corpo esgotado. São Paulo: n-1 edições, 2018.

VILELA, Lucila. Loïe Fuller: movimento e captura. In: X CONGRESSO INTERNACIONAL DA ASSOCIAÇÃO DE PESQUISADORES EM CRÍTICA GENÉTICA, 2012, Rio Grande do Sul. **Anais Eletrônicos** [...]. Rio Grande do Sul: EdiPUCRS, 2012.

WOOLGER, Jenifer B.; WOOLGER, Roger J. **A deusa interior: um guia sobre os eternos mitos femininos que moldam nossas vidas**. São Paulo: Cultrix, 2007.

XAVIER, Cíntia Nepomuceno. **...5, 6, 7, ∞... Do oito ao Infinito: por uma dança sem ventre, performática, híbrida, impertinente**. Dissertação de Mestrado. Universidade de Brasília. Instituto de Artes. Programa de Pós-Graduação em Arte. 2006.

ANEXO A - ERESHKIGAL E INANNA: A HISTÓRIA QUE TODA MULHER DEVERIA SABER!⁶⁴

Era uma vez e não era uma vez uma Deusa chamada Inanna. Inanna é uma “deusa do céu”, brilhante, ativa, sensual e alegre. Sua vida fluía de forma relativamente suave até o dia em que ela foi visitar sua cruel irmã, Ereshkigal, que vive no mundo subterrâneo e cujo nome significa literalmente “a senhora do grande lugar que fica abaixo”. A história começa quando o marido de Ereshkigal morre e há um funeral no mundo subterrâneo. Inanna sente-se impelida a comparecer ao funeral e a fazer uma viagem pelo domínio de Ereshkigal. Ela precisa descer a um lugar do qual, na realidade, não gosta, uma região com a qual não tem familiaridade, um lugar que não é o seu mundo. Quando Inanna chega ao primeiro portão do mundo subterrâneo, Ereshkigal a recebe com o olhar sombrio e venenoso: “Como te atreves a vir ao meu reino? Mesmo sendo minha irmã, eu te sujeitarei ao mesmo tratamento que todas as almas recebem quando penetram o mundo subterrâneo”. Ereshkigal está de péssimo humor e, quando se sente dessa maneira, todos à sua volta sofrem. Ela não pára para considerar que Inanna veio para estar a seu lado no funeral de seu marido. Ereshkigal não está interessada em ser razoável ou justa. Ela representa a raiva global e primitiva da criança: quando está zangada ou infeliz, tudo é ruim e nada vale à pena. Sete portões levam às profundezas do mundo subterrâneo. Ereshkigal ordena a Inanna que passe através desses sete portões, e em cada um deles a rainha do céu deve tirar uma parte de suas roupas: sua túnica, seu vestido, suas jóias – até chegar à parte mais profunda do submundo completamente nua. Aí, ela é então instruída a curvar-se diante de Ereshkigal, para honrar a força que a desnudou. Podemos ter que abandonar as coisas através, das quais temos até agora retirado nosso senso de identidade. Relacionamentos, empregos, sistemas de crenças, posses ou outras formas de apego podem nos ser tirados e levados embora, ou perdem sua validade ou apelo. E ainda assim, no mito, Inanna é obrigada a curvar-se diante de Ereshkigal – a honrar a força que a desnudou como se esta fosse uma deidade. Ereshkigal é uma deusa, uma deusa sombria, mas ainda assim uma deusa. É uma divindade através da qual opera uma lei mais alta e deve ser honrada como parte

⁶⁴ Texto cedido pelo: “Grupo de Leitura Sociedades Secretas de Bruxas Lunares” que inspirou a criação da coreografia da dança que foi exibida no dia da defesa da dissertação da pesquisadora.

da vida que é. Sermos despojados de nossa identidade e de nossos apegos não é uma coisa agradável: trata-se de algo que sentimos mais como uma maldição do que como o trabalho de uma divindade. Embora possa ser difícil de compreender, Ereshkigal serve a um propósito mais elevado. Entretanto, a natureza desse propósito nem sempre fica clara de imediato. De fato, no caso de Inanna, a situação parece piorar mais ainda. Como se desnudá-la completamente e fazê-la curvar-se não fosse punição suficiente, Ereshkigal em seguida mata Inanna e pendura seu corpo num gancho para que aí apodreça. Aquela que fora uma deusa dos céus, feliz, bela e florescente, fica dependurada no mundo subterrâneo como se fosse um pedaço de carne morta apodrecendo pouco a pouco. Isso é o que Ereshkigal faz a irmã, fará com qualquer criatura em certos momentos da vida, banindo-nos para um lugar onde nos sentimos podres e um lugar feio, nojento, depressivo, solitário e abandonado. Esses sentimentos sempre estiveram em nós, escondidos nos lugares mais escuros de nossa psique, deixado pelos traumas de infância ou por experiências passadas. Podemos nos dedicar com sucesso contra tais estados emocionais, mas Ereshkigal encontra uma forma de fazer com que os enfrentemos. Enquanto isso, Ereshkigal – que acaba de perder seu marido e de matar sua irmã, está dilacerada pela tristeza e pelo rancor, também está grávida e passando por um trabalho de parto difícil. E ainda por cima, está descontente com seu papel de deusa do mundo subterrâneo. Quando criança, ela fora violentada e, por punição, banida para aquele mundo, de maneira que ainda guardava rancor pela injustiça que sofrera. Ereshkigal não representa somente a morte e a decadência, mas simboliza também os instintos ultrajados da criança zangada, ferida e frustrada que muitos de nós continuamos a trazer no interior, a despeito de quanto tentamos ocultar esses sentimentos. Com Inanna morta e a vingativa Ereshkigal nas agonias de um parto doloroso, alcançamos o ponto mais triste da história. Entretanto, embora algo esteja morto, uma coisa nova está nascendo. A morte exige um nascimento, e um nascimento exige uma morte. Antes de empreender sua jornada pelo mundo subterrâneo Inanna sabiamente havia instruído sua serva Ninshubar para que a salvasse, caso não houvesse retomado do reino escuro de sua irmã em três dias. Inanna sabia que teria que entrar no mundo subterrâneo, mas sabia também que não podia ficar presa naquele mundo. Ela quer descer a um lugar escuro, mas toma precauções que garantam que voltará outra vez para cima. Três dias se passam e Inanna não retorna, de maneira que Ninshubar, em desespero, pede socorro. Aproxima-se do pai e do avô paterno de Inanna, suplicando-lhes que façam o que puderem para resgatá-la. Ambos respondem que nada podem fazer

para alterar as determinações de Ereshkigal. Temos aqui duas figuras masculinas fortes que não têm poder sobre Ereshkigal, significando que a prerrogativa “masculina” da força e da capacidade de subjugar (que por sua própria natureza tentariam sobrepujar, suprimir ou combater um oponente) não o é. Que se necessita para lidar caiu à deusa sombria. Adotar uma atitude heroica contra Ereshkigal não funciona. Se tentarmos combatê-la, sua reação será mais rancorosa e feroz do que antes. Finalmente Ninshubar chega até um deus chamado Enki, avô materno de Inanna, conhecido como deus da água e da sabedoria. Trata-se de um deus fluido e compassivo, que compreende as leis do mundo subterrâneo. Em algumas versões do mito, é retratado como um ser bissexual, ao mesmo tempo macho e fêmea: ele pode ser violento, mas também é flexível e maleável. Enki concorda em fazer o que puder para salvar Inanna. Usando sujeira que retira do vão de suas unhas, molda duas pequenas figuras, os “Lamentadores”-criaturinhas minúsculas, andróginas e discretas. Sussurrando-lhes algumas palavras de advertência, ele as manda descerem ao mundo subterrâneo para resgatar Inanna. Parece ser inacreditável que essas figuras minúsculas e insignificantes consigam lidar com a poderosa Ereshkigal, mas é exatamente por serem tão pequenas é que logram introduzir-se no mundo subterrâneo sem serem vistas. Elas percorrem seu caminho sem serem surpreendidas pelo laçao de Ereshkigal e também não precisam suportar a provação do desnudamento pela qual Inanna teve que passar. Tranquilamente, os dois pequenos Lamentadores aproximam-se aos poucos de Ereshkigal e Inanna. Sua tarefa é salvar Inanna, mas eles a realizam de uma maneira muito incomum. Embora estejam ali para levar Inanna de volta, eles a ignoram completamente e concentram-se primeiro em Ereshkigal. Ao invés de repreenderem Ereshkigal pela morte de Inanna, eles optam pela comisseração em relação à deusa sombria, estabelecendo uma empatia com ela. Ereshkigal, nas dores do parto, lamenta seu destino: “Eu sou o pesar, o pesar está dentro de mim!” Os Lamentadores apiedam-se dela: “Sim, tu que choras és nossa rainha. O pesar está dentro de ti!” Então, porque odeia o fato de ser a deusa do mundo subterrâneo, ela chora: “Sou o pesar, o pesar está do lado de fora de mim!”, e eles respondem: “Sim, tu que choras és nossa rainha. O pesar está do lado de fora de ti”. Os Lamentadores espelham o que Ereshkigal está sentindo. E fazendo-o, queixam-se e seus lamentos soam mais como uma oração ou litania. Os Lamentadores haviam sido instruídos por Enki para afirmarem a força vital, mesmo se esta se revelasse na forma de dor e sofrimento. Mesmo na escuridão e na negatividade, ainda há algo a ser honrado, algo a ser redimido. Ereshkigal está espantada. Ninguém jamais a honrou dessa forma

antes. A maior parte das pessoas passa sua vida tentando evitar a dor, a escuridão e todas as coisas que Ereshkigal representa. Mas os Lamentadores a aceitaram; deram-lhe, graciosamente, o direito de se lamentar e de reclamar. O que efetivamente estão dizendo a Ereshkigal é: “Tu tens o direito de ser. Podes reclamar e continuar reclamando tanto quanto quiseres, e ainda assim te aceitaremos.” Ereshkigal, grata por esse tipo de reconhecimento, quer recompensar os Lamentadores e oferecêis qualquer coisa que desejarem. E eles lhe pedem que Inanna seja devolvida. Ereshkigal concorda, aspergindo Inanna com uma nova vida, e a rainha dos céus revive, livre para retomar novamente ao mundo superior. Da mesma maneira que os Lamentadores de Enki aceitam Ereshkigal, também podemos aprender a aceitar a depressão, a escuridão, a morte e a decadência como parte da vida, como parte do grande círculo da natureza. Precisamos estar dispostos a penetrar em nossa depressão e nossa dor, a explorá-las, senti-las, esperando que passem. Precisamos de permissão para entristecer, lamentar e sentir rancor – não apenas em relação a pessoas e coisas que perdemos, mas ainda por fases perdidas de nossa vida, ideais perdidos que não nos servem mais. A aceitação permite que a mágica da cura funcione. Somente no momento em que Ereshkigal é honrada e reverenciada como uma deidade é que nós, como Inanna, podemos retomar ao mundo superior. Essa é a lição que Enki tem para nós; é a sua maneira de nos ajudar durante trânsitos difíceis de Plutão e de nos trazer de volta do mundo subterrâneo para uma nova vida e uma nova esperança. A história termina com uma mudança interessante. Há uma regra que diz que, quando alguém se liberta do mundo subterrâneo, é preciso encontrar uma outra pessoa para tomar o lugar daquele que se libertou. Quando Inanna retorna ao mundo superior, procura seu consorte Tammuz, que não a ajudara quando ela estava nos domínios de sua irmã, e diz: “Agora é a tua vez; deves tomar o meu lugar no reino de Ereshkigal”. Se um componente de um sistema se modifica, então todo o sistema terá que se alterar para que possa funcionar adequadamente. Se um dos parceiros, num relacionamento, passa por mudanças psicológicas significativas, a menos que o outro parceiro também ‘se modifique, o relacionamento corre o risco de ser completamente destruído. Inanna foi despojada de tudo o que lhe dera uma identidade e foi deixada morta — e mesmo assim ressurgiu renovada. A única maneira de descobrirmos que temos a capacidade de sobreviver à morte de nosso ego é passar pela morte do ego. Quando tudo o que pensávamos ser é levado embora, descobrimos uma parte de nós que ainda existe – aquele aspecto de

nosso ser que é eterno e indestrutível. Quando o que pensávamos que nos suportava é levado embora, encontramos o que realmente nos suporta.

(Adaptação de “Os Deuses da Mudança” de Howard Sasportas)