PONTIFÍCIA UNIVERSIDADE CATÓLICA DE GOIÁS
PROGRAMA DE PÓS – GRADUAÇÃO EM CIÊNCIAS DA RELIGIÃO
DOUTORADO

MARIA CRISTINA DE FREITAS BONETTI

O SAGRADO FEMININO E A SERPENTE:

PERFORMANCE MÍTICA NA SIMBOLOGIA DAS DANÇAS CIRCULARES SAGRADAS

GOIÂNIA – GOIÁS
2013

MARIA CRISTINA DE FREITAS BONETTI

O SAGRADO FEMININO E A SERPENTE:

PERFORMANCE MÍTICA NA SIMBOLOGIA DAS DANÇAS CIRCULARES SAGRADAS

PONTIFÍCIA UNIVERSIDADE CATÓLICA DE GOIÁS
GOIÂNIA – GOIÁS
2013

MARIA CRISTINA DE FREITAS BONETTI

O SAGRADO FEMININO E A SERPENTE:

PERFORMANCE MÍTICA NA SIMBOLOGIA DAS DANÇAS CIRCULARES SAGRADAS

TESE apresentada para Defesa ao Programa de Pós-Graduação em Ciências da Religião da Pontifícia Universidade Católica de Goiás, como exigência final para obtenção do título de Doutora em Ciências da Religião.

Linha de Pesquisa: Cultura e Sistemas Simbólicos.

Orientação: Prof. Dr. José Carlos Avelino da Silva.

GOIÂNIA – GOIÁS
2013

Dados Internacionais de Catalogação da Publicação (CIP)
(Sistema de Bibliotecas PUC Goiás)

Bonetti, Maria Cristina de Freitas.
B712s O sagrado feminino e a serpente [manuscrito] : performance mítica na simbologia das danças circulares sagradas / Maria Cristina de Freitas Bonetti.-- 2013.
381 f.: il.; 30 cm.

Tese (doutorado) -- Pontifícia Universidade Católica de Goiás, Programa de Pós-Graduação em Ciências da Religião, Goiânia, 2013.
"Orientador: Prof. Dr. José Carlos Avelino da Silva".

1. Mulheres e religião. 2. Dança. I.Silva, J. C. Avelino da. II. Título.

CDU 2-536.6(043)

TESE DO DOUTORADO EM CIÊNCIAS DA RELIGIÃO DEFENDIDA EM 14 DE AGOSTO DE 2013 E APROVADA COM A NOTA 9,5 PELA BANCA EXAMINADORA

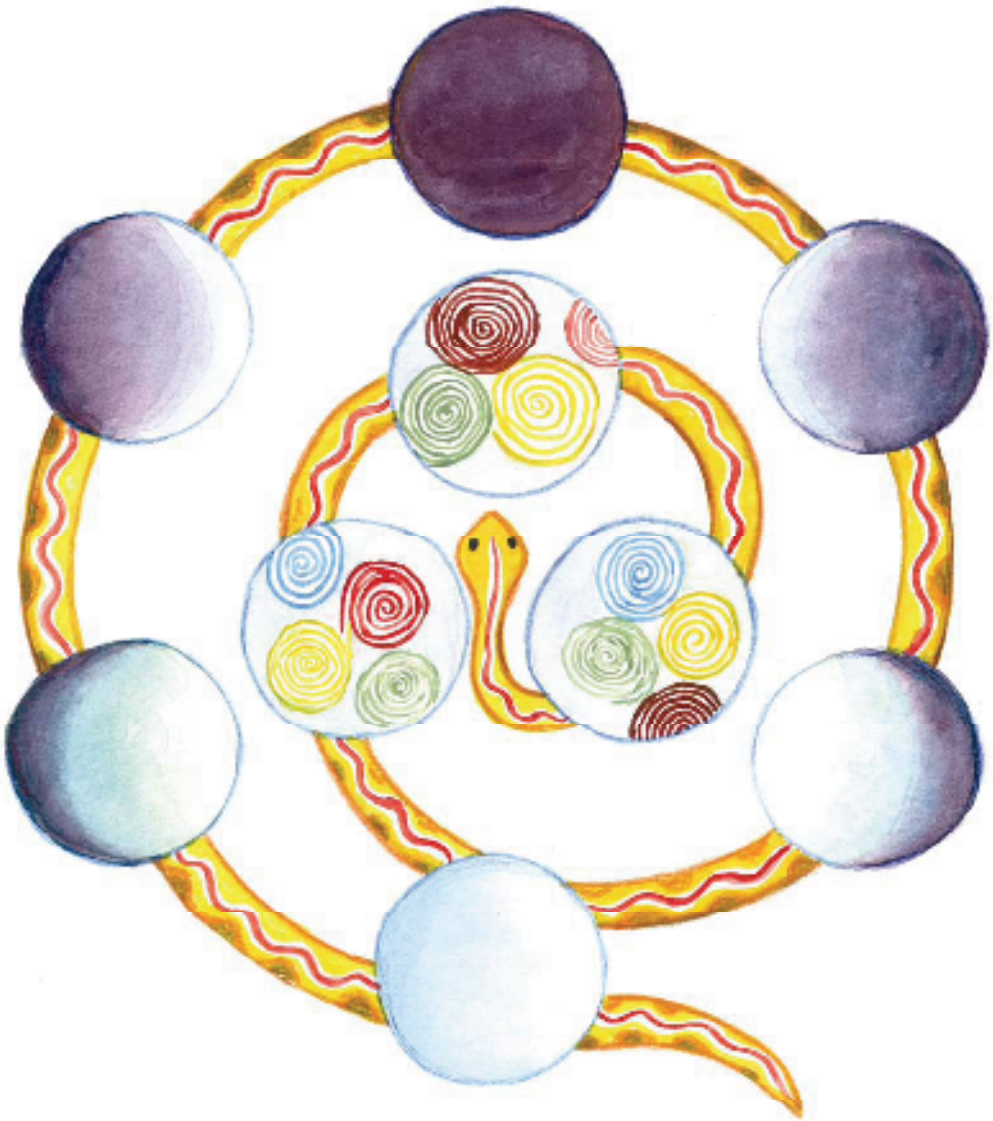
1. Dr. José Carlos Avelino da Silva/PUC Goiás (Presidente)_____

2. Dr. Haroldo Reimer/PUC Goiás (Membro)_____

3. Dr. Gilberto Gonçalves Garcia/PUC Goiás (Membro)_____

4. Dr. Tadeu João Ribeiro Baptista /UFG (Membro)_____

5. Dra. Maria-Gabriele Wosien /Fundação Findhorn (Membro)_____



JONES (1996, p. 3) - Ilustração de Diana Griffiths, pintura de Ivone Lyra.

DANÇANDO O SONHO

Onde estão as danças da Unidade
que eu conhecia antes de nascer?
Será que abri mão de minha totalidade,
para poder caminhar pela Terra?
Será que escolhi o esquecimento
para tornar a vida mais real?
Será que habitei um corpo humano
para que pudesse aprender a sentir?
Estou aqui para dançar este sonho
em minha sagrada forma humana.
Para celebrar minha singularidade
e não pedir a ninguém que me siga.

Dançando as lições da vida,
aprenderei a me movimentar com graça,
enquanto sonho que me recordo
do potencial da raça humana.

(JAMIE SAMS[1])

[1] SAMS (2003, p. 15).

AGRADECIMENTOS

Esta tese só foi possível pela efetiva presença do Professor Avelino**,** que me deu a honra de aceitar ser meu orientador e, mais importante que isso, meu mestre. Por todo o longo período de construção de uma nova trajetória e proposta do Sagrado Feminino, Avelino manteve uma rara sabedoria na qual combinava o rigor acadêmico e a paciente tolerância, sempre respeitando minha pluralidade singular, subjetividade e independência. Avelino atuou de forma decisiva na escolha do tema e teve participação fundamental na pesquisa e direcionamento do meu raciocínio e escrita acadêmica, partejando meus olhos para outras sensibilidades e possibilidades das Ciências da Religião, do Sagrado e do Feminino. Agradeço, ainda, a oportunidade de atuar em sua parceria nos Grupos de Trabalho (GTs) do Sagrado Feminino, nos quais aprofundamos nossas discussões e os principais aspectos da investigação nos estudos do simbolismo, mitologia e Grécia Antiga, especialmente na sua concepção de comunicação e estética sagrada e a relação com a Deusa Mãe Minóica, que foram de extrema importância e muito contribuíram para o amadurecimento e concretização das minhas ideias.

A minha eterna gratidão a Maria Gabriele Wosien**,** co-orientadora desta tese que, como um anjo, serpenteando, fez a comunicação para que esse objeto se manifestasse, criando possibilidades para a sua real concretização; bem como agradeço as suas correções e participação na banca examinadora final.

À FAPEG, agradeço pela concessão da bolsa de doutorado, bem como aos que lutaram para que esse projeto da UEG se concretizasse. Ao Coordenador da Rede de Pesquisas em Performances Culturais (FAPEG), Professor Robson Corrêa de Camargo, que, ao me aceitar como pesquisadora da rede, possibilitou minha bolsa FAPEG/UEG. Meu carinho, respeito e gratidão por acreditar no meu trabalho. Sou grata a Heloisa Capel. Agradeço, ainda, à equipe da Pró-Reitoria de Extensão da UEG.

Agradeço ao PPGSSCR- PUC/GOIÁS **-** na pessoa do "eterno Coordenador" Profº Valmor Silva, seus professores e a querida secretária Geyza Pereira, que desde o Mestrado me acolheu nesta trajetória do Stricto Sensu, na PUC-Goiás. Reconheço e sou grata ao cuidado e carinho especial da Professora Carolina Lemos e da Professora Irene de Oliveira (atual Coordenadora do Programa), que muito contribuíram não só para esta tese, como também para a minha vida pessoal, desde o século passado. Em especial, agradeço ao Professor Haroldo Reimer, que sempre demonstrou interesse em ouvir minhas hipóteses, trocar ideias,

além das suas correções, acolhimento e escuta nos desafios, tanto os acadêmicos quanto os pessoais. À Profª Ivoni Richter Reimer, pelo seu exemplo de feminista guerreira, parceira do companheiro de jornada, que tem como arma a sua produção científica, na qual demonstra a sua luta pela igualdade social entre mulheres e homens. Agradeço ao Profº Gilberto Garcia Gonçalves, que mesmo chegando nos últimos passos desta minha caminhada no Programa, transmitiu seus ensinamentos, que recebi como mérito, e estes me libertaram da culpa, do medo e do pecado ortodoxos, que possibilitaram outro olhar para a minha religião primeira e, consequentemente, a minha rendição ao 'Coração de Maria". Ao Professor Sergio de Araújo, que sempre compreendeu minha busca em relação ao sagrado e ao caminho a ser trilhado. Não poderia deixar de agradecer à Profª Sandra Faria pelo seu cuidado e paciência, bem como seu empenho para nossa legalidade dentro da Instituição. Aos colegas, minha profunda gratidão pelo amadurecimento acadêmico e aceitação da nossa pluralidade religiosa. A Crhistyan de Castro Milazzo**,** nossa representante junto ao Conselho do Programa, minha colega de desafios com a bolsa do doutorado e parcerias nas dificuldades com algumas disciplinas, o que nos aproximou; não me esquecendo da sua maternagem para com todos, deixou saudades...

À mestra e sacerdotisa do Sagrado Feminino Mirella Faur pelo acolhimento e sabedoria na condução dos seus ensinamentos. Minha gratidão a Dulce Magalhães, mais do que minha acompanhante no Colégio Internacional dos Terapeutas (CIT), um anjo que caminha ao meu lado. Aos curadores, a minha gratidão por me manterem desperta e lúcida durante o doutorado.

Minha gratidão a amiga e artista plástica Ivone Lyra, do Museu de Artes de Goiânia; bem como aos colegas e amigos da Secretaria Municipal de Cultura. Agradeço, ainda, ao cantor lírico Edson Marques, e aos artistas plásticos Kin, Guataçara Monteiro e Lídia Quaresma. Ao meu amigo Amarildo Pessoa e a Folia de Reis do Varjão, a gratidão pelas bênçãos recebidas!

Agradeço as tecedeiras de palavras Varlene Bandeira e Keila Matos, por arquitetar nossas utopias em normas técnicas para a academia.

Às mestras Anna Barton e Friedel Eibl-Kloke**,** pela sabedoria e carinho ao trazer para os brasileiros a pedagogia dos nossos primeiros passos na formação como focalizadores de Danças Circulares Sagradas e, em seus nomes, agradeço aos demais que nos ensinaram com competência, ternura e alegria.

Aos dançantes e mestres das Danças Circulares Sagradas, agradeço o apoio

incondicional recebido desde sempre na pessoa de Renata Carvalho Lima Ramos e de Gláucia Castelo Branco Rodrigues; e nesta caminhada das danças dos povos, agradeço a todos que me acolheram em suas casas e partilharam a sua mesa. À Cláudia Scornik, agradeço o ensinamento dos meus primeiros passos nesse estilo de dança. Agradeço à tradutora e 'maïtre de dança' Cristiana Menezes, que nos deixa prontas para as filmagens e para a reprodução dos trabalhos de Gabriele; à Frances Rose Feder, nossa tradutora oficial dos eventos internacionais; bem como as demais tradutoras e intérpretes na pessoa de Louise Bonitz, pela paciência e eficiência em dialogar com os mestres por nós. Aos tradutores *ad hoc* Luciana Mendonça Pereira, Hans Pepe, Antonella Grossi Michelangeli Barreto, pela generosa contribuição; bem como agradeço à Gracil Márcia e João Damásio pelo suporte familiar afetivo e efetivo, além das traduções *ad hoc*. As 'Guardiãs' sempre presentes: Ana Lúcia Rubin, Estela Guidi, Marimar Costa, Carmem Cattaruzzi, Márcia Schubert, Vitória Mendonça de Barros, Edna Francischetti, Patrícia Preiss, Deborah Dubner, Luciana Esmeralda Osteto, Vaneri de Oliveira, Andrea Maura, Marilda Donatelli, Andrea Boni, Angélica Castro, Maria Alexandrina Pires, Helena Campello, Malú Menin e Siomara Krombauer. Ao casal amigo e parceiro de danças e de viagens Rita Almeida e Romeu Araújo e os dançantes do Om Tare; bem como ao casal Ank e Petrus Schoenmaker pela confiança, generosidade e gratidão nas rodas de dança, que são extensivos à sua família e a comunidade dançante de Holambra. Agradeço, ainda, o casal Maria Rosa e Dino Alonni, por nutrir com alimento sagrado o caminho dançado por entre as matas, lagos e montanhas do Rosa Domus; e Mauro e Lena Mouzinho pelas boas conversas nos momentos de descanso. À *mama* Nadir Mercedes Tiveron e a Dorothy Pritchard, as anciãs das rodas, a minha benção. E a eterna gratidão pela efetiva presença na minha vida e nas rodas de dança: Luiz Carlos Nogueira e Maria Aché; Vera Rahal e Paulo Murakata; Filippo Carneiro e Lúcia Cordeiro; Pablo Scornik, José França e Aldo Casagrande. Deixo o meu carinho e responsabilidade à bailadora aprendiz da Unipaz Hélyda Di Oliveira, que manterá acesa a chama das Danças Circulares Sagradas em Goiás.

Meu carinho às companheiras de jornada em busca do feminino sagrado e consciente Fran Hardy, Heloisa Medeiros, Marja Monteiro, Regina Viana, Bernadeth Pombo, Lúcia Helena Moura, Maria Elaine de Carvalho, Isabel Cristina Medeiros e Maria Eunice Souza; bem como aos amigos Arthur Camel, Souhail Assal, Paulo Petronilio, Egmar Chaveiro, Raimundo Nonato Leite, João Henrique Suanno e Eleno Araújo. Aos casais da boa mesa e dos bons vinhos Rosangela e Adelman Asevedo, Rinaqui e Darlene Repezza e Paulinho e Jaqueline Vigário. Sou grata as companheiras de luta, da Eseffego, Perpétua S.Nunes de Melo, Sônia Marília de Ávila Gonçalves e Karla do Carmo. Aos que dançaram comigo,

agradeço o aprendizado na pessoa de Maísa Montel e do Círculo Tenda das Mulheres Sábias, de Goiânia; agradeço, ainda, ao Centro Meme Santo de Casa, de Porto Alegre; como também ao Espaço Ananda, de Belém do Pará.

Em especial, agradeço aos meus filhos Randall Neto e Luiz Felipe, bem como aos meus netos Eduardo e Marina, João Pedro e Gabriel, pela possibilidade de darem continuidade à tradição familiar.

Por fim, agradeço à banca examinadora, pela paciência na leitura e sabedoria nas suas correções que muito colaboraram para a conclusão da tese; e a tantos outros que, de uma maneira ou de outra, contribuíram para a concepção e realização deste trabalho.



FUNDAÇÃO DE AMPARO À PESQUISA DO ESTADO DE GOIÁS



GOVERNO DO ESTADO DE GOIÁS

Desenvolvimento com Responsabilidade

RESUMO

Esta tese investiga as sobrevivências e a camuflagem do Mito da Serpente e do culto à Grande Mãe nas performances mítica e ritualística das Danças Circulares Sagradas na contemporaneidade. Para isso, refaz a trajetória do mito desde a antiguidade, explorando o imaginário da criação e suas diversas expressões em culturas arcaicas no mundo ocidental. O principal objetivo da pesquisa é demonstrar a sobrevivência da simbologia da Deusa Mãe e do Mito da Serpente nas diferentes expressões culturais em diálogo com as Danças Circulares Sagradas. Busca, ainda, identificar a mensagem oculta que se externaliza mediante os movimentos corporais que geram expressões arquetípicas codificadas nas danças e performances ritualísticas; e explora, do mesmo modo, os domínios da Grande Mãe e da Serpente, sua polissemia simbólica e a maneira como se organizam em termos artísticos e espaciais. A principal questão da tese é se a simbologia da serpente pode ser considerada como temática mítica sobrevivente na Dança Circular Sagrada na contemporaneidade. Tendo como inspiração metodológica a concepção hermenêutica de análise, nesta tese busca-se conectar o Mito da Serpente às obras mais relevantes no que tange ao Sagrado Feminino, à história, à antropologia e às performances ritualísticas. A literatura será revista em seus eixos temáticos e, em especial, nos autores e estudiosos reconhecidos nas Ciências da Religião. Em meio às interpretações conceituais, a pesquisa realiza levantamentos das produções recentes sobre a temática de estudo para discutir as acepções e os desdobramentos inspirados em tradições ancestrais e com intenso poder de reatualização mítica; e, nesta discussão, aborda-se o aspecto das danças que revivem o simbolismo da serpente e ressignificam ritualisticamente os mitos arcaicos. As Danças Tradicionais e Folclóricas, realizadas como performances artísticas, ou mesmo espontaneamente, sobrevêm ao espaço criado pelas festas tradicionais, reatualizam e vivificam mitos e rituais pré-históricos na contemporaneidade. Considera-se, portanto, que a simbologia da Serpente é uma temática mítica da Deusa Mãe que sobreviveu nos atos performatizados e ritualísticos das Danças Circulares Sagradas contemporâneas.

Palavras-Chave: Sagrado Feminino; Mito da Serpente; Danças Circulares Sagradas; Performances Artísticas.

ABSTRACT

This thesis investigates the survival and the camouflage of the Myth of the Serpent and the Cult to the Great Mother in mythic and ritualistic performances of the Sacred Circle Dances nowadays. For this, it remakes the myth trajectory since ancient times, exploring the imagery of creation and its various expressions in archaic cultures in the Western World. The main objective of the research is to demonstrate the survival the symbolism of the Mother Goddess and the Serpent Myth in different cultural expressions in dialogue with the Sacred Circle Dances. It also takes into to identify the hidden message that externalizes through body movements that generate archetypical expressions codified in the ritualistic dances and performances, and explores in the same way, the domains of the Great Mother and the Serpent; its symbolic polysemy and the way they are organized in artistic and spacial terms. The main issue of this thesis is that whether the symbolism of the serpent can be considered as a mythical theme survival in the contemporary Sacred Circle Dance. Taking as methodological inspiration the hermeneutic conception of analysis, in this thesis the purpose is to connect the Myth of the Serpent with the most relevant works regarding the Sacred Feminine, history, anthropology and the ritualistic performances. The literature will be reviewed in its thematic axles and in particular the authors and the known experts in the Sciences of Religion. Amid the conceptual interpretations this research produces surveys of recent works on the subject of study to discuss the meanings and the ramifications inspired by ancient traditions and with deep power refresher mythical; and in this discussion, focuses on the aspect of the dances that revive the serpent symbolism and ritually reframe the archaic myths. Traditional and Folk Dances, realized as artistic performances, or even spontaneously, come upon the space created by the traditional parties, replace and vivify myths and prehistoric rituals nowadays. It is considered, therefore, that the Serpent symbology is a mythical theme of the Mother Goddess who survived the performed and ritualistic acts in the contemporary Sacred Circle Dances.

Keywords: Sacred Feminine; The Serpent Myth; Sacred Circle Dances; Artistic Performances.

DEDICATÓRIA

Dedico este estudo ao Espírito Santo que me acolheu com o tema, além de todo o suporte espiritual durante os momentos difíceis desta travessia.

Aos meus ancestrais que me permitiram fazer esta jornada em busca da ciência e do Sagrado, evidenciando, dessa forma, a luz das nossas origens primevas.

LISTA DE FIGURAS

Figura 1-Via Láctea- Cinturão de Fótons. Spiral Galaxy NGC 3370, Home to Supernova Sein in 1994. 38
Figura 2 - Deusa Serpente de Creta (6.000- 5.500 a.C). Argila de cor escura, incrustada com linhas brancas. 14.2 cm. 41
Figura 3 - (a) Costela de rena com incisões, pertence ao Sítio Cro-Maggnon (30.000 a.C.), em "Les Eyzies", Sul da França; mede 5,8 cm. (GIMBUTAS, 2008, p.19). b) As serpentes aparecem na arte do Paleolítico Superior; Lortet; 12.000 a.C. acerca; alt. 2,5cm. (GIMBUTAS, 2008, p.122)..... 47
Figura 4 - Machado com desenho geométrico encontrado na Dinamarca, Jordiose, e pertence ao Mesolítico da Europa norte ocidental. (GIMBUTAS, 2008, p. 287)..... 50
Figura 5 - Nesta Gruta de La Pileta, próxima a Gibilterra, Espanha, encontra-se um desenho com a espiral de energia e do tempo cíclico, que emerge no Paleolítico Superior. Nela depara-se com associações de animais com feições de serpentes e com chifres. Acerca de 13.000 - 10.000 a.C; altura da figura a esquerda 80 cm. (GIMBUTAS, 2008, p. 279)..... 51
Figura 6 - Homens com máscaras de pássaro celebrando um rito: (1) Duas figuras incisas na Gruta de Altamira, na Espanha Setentrional, Magdaleniano, provavelmente de 13.000-11.000 a.C. Escala acerca de 1/8 a 1/12. Alt. 116 cm. (2) Cena ritual esculpida em profundidade na rocha, na Gruta de Addaura, Monte Pellegrino, Palermo. Gravettiano – Epipaleolítico; alt. da figura 96,7 cm. (GIMBUTAS, 2008, p. 179) 52
Figura 7 - "Totalmente diferente da maciça estatueta com amplos seios e gluteos são os nus rígidos e as imagens com forma de casulo do Paleolítico Superior, como este proveniente de Malta, Sibéria; 16.000-13.000 a.C.; altura 13,6 cm". (GIMBUTAS, 2008, p. 198) 54
Figura 8 - As figuras são longas e medem cerca de 1 metro, elas estão na gruta da Magdalena, próximo a Penne du Tarn, França; 10.000 a.C. A figura (1) está próxima de um bisão, e está situada no primeiro quarto da gruta de La Magdalena; a figura (2) está próxima de uma égua, na mesma gruta. A figura (3) é uma incisão que vem da Gruta Gabillou, Dordogna, França; 13.000-12.000 a.C. (GIMBUTAS, 2008, p.105)..... 56
Figura 9 - Os templos em pedra de Malta são as versões mais fartamente adaptadas à Deusa. Um dos templos da 'Mulher Gigante' é um pouco menor do outro. Malta; Gozo, Mnajdra; metade e final do IV milênio; diam. 65m. (GIMBUTAS, 2008, p. 154) 60

Figura 10 - (a) Santuário, proveniente de Sabatinikva, pertencente ao primeiro período Cucuteni Tripolye; 4800-4600 a.C. O edifício ocupava 70 metros quadrados; e (b) conjunto de estatuetas ritualísticas. (GIMBUTAS, 2008, p.133) 61
Figura 11 - (1) "Vênus de Laussel" em baixo relevo em abrigo rupestre de Laussel, Dordogna, França Meridional. Nota-se que a mão esquerda está colocada no seu ventre e na mão direita segura um chifre decorado com 13 incisões. Gravettiano, Pergordiano Superior; acerca de 25.000-20.000 a.C.. Alt. 42 cm. (2) Estatueta em marfim. Kostienki I, Ucrânia ocidental; acerca de 20.000-19.000 a.C. alt. 11,4 cm. (3) Incisão sobre prato em pedra da La Marche, Vienne, França meridional, Magdaleniano III; acerca de 13.000-12.000 a.C. (GIMBUTAS, 2008, p.142) 65
Figura 12 - Nesta excepcional escultura em marfim de mamute, com seios enormes e o glúteo juntam-se dando destaque para a parte central da figura. Gravettiano-Perigordiano Superior. Des Rideaux, perto Lespugue, Alta Garonna, França; 21.000 a.C. acerca. Os seios em forma de glúteos, que foram encontrados estragados, são reconstruídos. (GIMBUTAS, 2008, p.163) 66
Figura 13 – a) (SILVA, 2009). Padrão das Vênus do Período Cicládico Antigo I, p.174. b) (SILVA, 2009). Padrão das Vênus do Período Cicládico Antigo II. (SILVA, 2009, p.179) ... 69
Figura 14- Estatueta cicládica, em mármore, encontrada em Syros, e pertence ao período Cicládico Antigo, entre 2800-2500 a.C. (GIMBUTAS, 2008, p. 203) 70
Figura 15-a- "Sequência de símbolos típicos da Deusa Pássaro e dos objetos próprios do seu culto obtidos de centenas desse exemplar da cultura da cultura Vinca, 5000-4000 a.C." b - "Estatueta vinca ornada de frente e atrás com meandros e divisas sobre os ombros e nas pernas. O rosto, mascarado, é reconstruído por analogia com estatueta do mesmo tipo. Potporanj, perto Vrcac, Iugoslávia Setentrional; acerca de 4500 a.C.. (GIMBUTAS, 2008, p. 12) 73
Figura 16 - Espirais e Meandros. (M-GWOSIEN, 2004, p. 19-20) 74
Figura 17 - Circulo e Espiral. (M-GWOSIEN, 2004, p. 14) 75
Figura 18 - Círculo e raios solares. (M-GWOSIEN, 2004, p.14) 76
Figura 19 - Espiral dinâmica do caminho do sol. (M-GWOSIEN, 2004, p. 21) 77
Figura 20 - (1) "A Deusa Serpente sentada aparece frequentemente na Anatólia, como neste vaso antropomórfico. Há o motivo de zig-zag desde a sua testa e por todo rosto, seus olhos são incrustações de obsidiana; em seu peito a forma da meia lua e arte em forma de espiral. Pintura em vermelho sobre creme, e polido. Hacilar I; 6000- 5500 a.C.; alt 27,8 cm.".

(GIMBUTAS, 2008, p. 128). (2) “Deusa serpente em cerâmica com um chapéu de abas e um acessório de serpente chifruda sobre a testa. Veste um colar com pendente e uma roupa de serpente decorada com pontos, zig-zag, espiral, retas e linhas paralelas onduladas. Geométrico grego, Beozia; VI seculo a.C. alt. 17 cm”. (GIMBUTAS, 2008, p.131)..... 78
Figura 21 - Espirais transitivas: expressão gráfica da fertilidade e do vir-a-ser. (SILVA, 2007, p. 90)..... 79
Figura 22 - Flor de Lótus. Expressão gráfica da fertilidade e do vir-a-ser num contexto de centralização. (SILVA, 2007, p. 94)..... 81
Figura 23 - Forma tripla da lua, símbolo da deusa tríplice. (M-GWOSIEN, 2004, p. 44)..... 82
Figura 24 - Às vezes nessa representação esquemática, a identidade da Deusa Serpente se reconhece do perfil parecido a uma serpente pela cabeça ou da linha ondulada (serpente) pintada no seu corpo, que simboliza a corrente da vida (kundalini). Pintura em vermelho e creme. Neolítico anatólico. Origem desconhecida; provavelmente acerca de 6000-5500 a.C..” (GIMBUTAS, 2008, p.127)..... 84
Figura 25 - Dança ritual composta de uma ou duas figuras com a forma de ampulheta desenhada dentro de uma vulva/semente. As figuras são associadas ao a cachorro, caracol (vortice) e serpente Descrição das Figuras a e b . (GIMBUTAS, 2008, p. 242)..... 87
Figura 26 - “Estatueta com braços erguidos em atitude reverencial. (Terracota, período pré-dinástico egípcio. Übersee-Museum, Bremen.)” (M-GWOSIEN, 1997, p.106)..... 89
Figura 27 - Ísis em forma de sicômoro amamentando Tutmos III. Tebas, séculos XVI-XIV a.C. (COOK, 1997, p. 42)..... 92
Figura 28 - O Ovo e a Serpente. (MACLAGAN, 1997, p. 16) 98
Figura 29 - Sinais do caminho da serpente. (M-GWOSIEN, 2002, p. 15)..... 99
Figura 30 - Deusa Pássaro: Estatueta vinca com máscara de coruja e asas. O desenho tem incisões e incrustações em branco no corpo preto e alisado. Gradesnica, Noroeste da Bulgária; nordeste. 5000-4500 a.C. (GIMBUTAS, 2008, p. 194) 100
Figura 31 - “A deusa Kali dançando sobre Shiva. Esboço para um tríptico de Alice Boner, 1940”. (M-GWOSIEN, 2004, p. 49) 104
Figura 32 - Oferendas para “Adoração da Serpente” na Árvore Sagrada, em Sriringapatna, Índia. (COOK, 1997, p.115)..... 106
Figura 33 - Uroboro: disco de bronze, arte do Bénin. (CHEVALIER, 1991, p. 923)..... 108

Figura 34 - Quetzalcoatl porta um colar de penas do Resplandecente Quetzal, um pássaro espetacular, com plumagem furta-cor vermelha e verde. (WILKINSON; PHILIP, 2010, p. 212) 111
Figura 35 - Cerâmica Marajoara: Estatueta antropomorfa tem formato falomorfo e indicações de atributos femininos, seios e região pubiana em destaque. Medidas: Altura: 21,5 cm; Largura: 13,1 cm; Profundidade: 9,1 cm. (AMORIM, 2010, p. 60) 113
Figura 36 – Deusa Mãe Serpente de Creta. Acervo de Mirella Faur. (DONATELLI, 2005, p.15) 117
Figura 37 - Anel de Minos. (Ministry of Culture, Athens, 2004, p. 9). (Acervo bibliográfico de J. C. Avelino da Silva) 119
Figura 38 - Anel de Minos 120
Figura 39 - Anel de Minos - Orantes. (Ministry of Culture: Athens, 2004, p.19) 121
Figura 40 - Eurínome e seu consorte fálico, a Serpente Celeste. (GETTY, 1997, p. 6) 125
Figura 41 - Phanes/ Eros no centro do cosmo helenístico; Modena, Galeria Estense. O Anjo e a Serpente. (M-GWOSIEN, 2004b, p.19) 127
Figura 42 - Dança de Apolo com as Musas, de Giulio Romano. (M-GWOSIEN, 2004, p. 46) 140
Figura 43. Imagem do rosto de Zeus, em terracota. (Acervo fotográfico de J. C. Avelino da Silva) 148
Figura 44 - 1- Ártemis; peça do acervo de Mirella Faur. 2- Apolo. (Acervo fotográfico de J. C. Avelino da Silva) 150
Figura 45-. Mascaras como representação da Tragédia e da Comédia do Teatro Grego. (Acervo fotográfico de J. C. Avelino da Silva) 155
Figura 46 - Dioniso com o tambor e o tirso nas mãos, galopando sobre uma pantera enfeitada com uma guirlanda de folhas de parreira. Mosaico, ilha de Delos, século II a.C. (M-GWOSIEN, 2004, Quadro X) 160
Figura 47- Ménades adorando Dionísio. (Stamnos, cerâmica pintada, cerca de 420 a.C., Museu Nacional, Nápoles). (M-GWOSIEN, 1997, p.116) 162
Figura 48. Máscara de um Sátiro. (DURANDO, 1997, p. 126) 165
Figura 49 - Planta baixa de um teatro grego Epidauro, séc. IV a.C. (Acervo fotográfico de J. C. Avelino da Silva) 169
Figura 50 - Máscara de Agamenon. (Acervo fotográfico de J. C. Avelino da Silva) AUMENTAR 171

Figura 51- Sarcófago com símbolos da regeneração da vida . Cor marrom escuro e mais claro.Tardio Minóico III. Khania, Creta; 1300-1100 a.C. (GIMBUTAS, 2008, p. 274) 178
Figura 52- a: "Selo da Tentação"; Deusa Suméria Gala Bau e Damuzi. b: A serpente enroscada na Árvore do Mundo; prato elamita. (COOK, 1997a, p.113; b, p.114)..... 183
Figura 53 - Árvore das tentações, retirada do missal do arcebispo de Salzburg, 1481. Miniatura realizada por Berthold Furtmeyer. (COOK, 1997, p.76)..... 186
Figura 54 - A tentação de Adão no Jardim do Éden, detalhe da Frisa. Catedral de Notre Dame, Paris, França..... 190
Figura 55 - Representação da Santíssima Trindade: Sofia entre Deus Pai e Cristo. Afresco na Igreja Paroquial de Urshalling, Chiemsee, século IX. (M-GWOSIEN, 2004; quadro VI) 206
Figura 56 - Santa Sofia, desenho de Jacquelina Klemex. (GETTY, 1997, p. 83)..... 207
Figura 57 - Figuras alegóricas do amor, da humildade e da paz no poço da sabedoria. Hildegard von Bingen, visão VIII. (M-G.WOSIEN, (2004; Quadro superior)..... 209
Figura 58 - Dança da vindima, peça em terracota, Mirene, Ásia Menor, época romana. (M-G.WOSIEN, 1997, p. 82) 219
Figura 59 - Deusa Fortuna, aqui representada com os símbolos da esfera e a cornucópia. (FAUR, 1999, p. 36)..... 221
Figura 60 - Maria, a Rainha da Paz. Ícone da Lituânia, na qual Maria é adornada com seus símbolos: a lua, a coroa, o sol e as estrelas. (Acervo fotográfico de Rita Maria Lima Alm 224
Figura 61 - A Virgem Maria como representação da Imaculada Conceição (G.B.Tiépolo, 1762-1769). (GETTY, 1997, p. 83)..... 225
Figura 62 – Deusa Dançante ou uma sacerdotisa. Tardio Minóico III. Alt. 1,7 cm..... 231
Figura 63 - "Kairós", taça em cerâmica da Ática, 550-530 a.C. (Bernhard Wosien, 2000, p.34; M-G Wosien, 2002, p. 56)..... 235
Figura 64 – Bernhard Wosien e Liselotte Michaelis, Ópera Estadual de Berlim, 1936/37. (B.WOSIEN, 2000, p. 52) 237
Figura 65 - Fundação Findhorn: Implantação da Pedagogia das Danças Circulares Sagradas com Bernhard Wosien e Maria-Gabriele Wosien, 1976. (Acervo fotográfico da Fundação Findhorn) 239
Figura 66 - Bernhard Wosien e Maria-Gabriele Wosien, parceiros na criação da Pedagogia das Danças Circulares Sagradas. (Acervo fotográfico da Fundação Findhorn)..... 248

Figura 67 - Vaso dos Ceifadores, palácio de Ayia Triada, Creta, cerca de 1550-1500 a.C. Museu de Heráclion, Creta. (M-GWOSIEN, 1997, p.108) 260
Figura 68- Dança como representação da emmeleia. Dança circular aberta com tocador de lira. Cerâmica pintada, Palikastro, Creta, finais do III período minóico, 1400-1100 a.C. Museu de Heraclion. (M-GWOSIEN, 1997, p.100) 262
Figura 69 – Tentativa de uma interpretação do caminho do labirinto como uma imitação das órbitas planetárias, por Marius Victorius, ano 4 a.C., DE a. Kern, Munique, p. 41. (M-GWOSIEN, 2002, p. 24) 263
Figura 70 - Teseu com jovens atenienses na dança dos Geranos. Detalhe de vaso, modelado por Ergomitos e pintado por Klitas. Cerâmica pintada, cerca de 570 a.C. Museu Arqueológico, Florença. (WOSIE, 1997, p.123) 264
Figura 71 - As formas dançadas no Tsaconicos. (Ilustração de Inselmini, 2001) 265
Figura 72 - O fio de Ariadne. Antiken Museun Basel. (M-GWOSIEN, 2004 b, 2012) 266
Figura 73 - Os curetes protegem com sua dança pírrica Zeus menino contra a perseguição de Cronos- Saturno. (M-GWOSIEN, 1997, p.103) 270
Figura 74 - Dança Zeimbeikikos. Desenho de Bernhard Wosien. (B.WOSIEN, 2000, p. 115) 274
Figura 75 - Zeimbekikos- Danças de celebração e alegria. Desenho de Bernhard Wosien (2000, p. 95). 275
Figura 76. Desenhos de Syrtós, cujos caminhos são definidos pelo líder de uma cadeia da dança. (M-GWOSIEN, 2002, p.111) 281
Figura 77 – Profeta Isaias, que se encontra no tímpano da Catedral de Basel, 1280. (M-GWOSIEN, 2004, p. 90) 288
Figura 78 - Dança da morte. (M-GWOSIEN, 2004, p. 94) 289
Figura 79 – "Hymnus Crhristi". Representação no *Universal Hall*, Findhorn, Escócia, Janeiro de 1978; coreografia de Bernhard Wosien. (M-GWOSIEN, 2004, p. 92) 292
Figura 80 - Dança de giro. Afresco no mosteiro Koutloumoussiou, montanha Athos, século XV. (M-GWOSIEN, 2004, p. 91) 296
Figura 81 – Posição dos braços em cesto e a interpretação rúnica. (BERNI, 1998, p.69) 297
Figura 82 - Procissão de Páscoa da Kapadócia. Teatro Dora Stratou, Atenas. (M-GWOSIEN, 2004, p.108) 299
Figura 83 - A serpente na árvore da vida. (M-GWOSIEN, 2004, p. 30) 302

Figura 84 - O sonho da Virgem; pintura de Simoni dei Crocifissi, século XIV, Pinacoteca Nazionale, Ferrara. (COOK, 1997, p. 106) 303
Figura 85 - A serpente na árvore da vida e da morte. (M-GWOSIEN, 2004, p. 26)..... 304
Figura 86 – Dança Hassapicos em duplas de homens. Desenho de Benhard Wosien. (B.WOSIEN, 2000, p.108) 307
Figura 87 - A cruz das coordenadas como estrutura da dança de cruz. Gráfico conforme Bernhard Wosien. (M-GWOSIEN, 2004, p. 28) 308
Figura 88 - Os 4 pontos do centro da cruz como início do movimento espiral. (M-GWOSIEN, 2004, p. 30)..... 309
Figura 89 - Descida de Cristo ao inferno, ícone grego, Catedral de São Basílio, Tessalônica. (M-GWOSIEN, 2004, Quadro II)..... 310
Figura 90 - Hassapicos. Dançarino na cruz ortodoxa. Desenho de Bernhard Wosien. (B.WOSIEN, 2000, p.124) 312
Figura 91. Festa de Pentecostes em Santa Cruz de Goiás. a) Mesa de quitandas e doces oferecida pela comunidade para ser ofertada ao povo que vai participar da festa. b) Pároco da cidade fazendo a oferenda dos doces..... 321
Figura 92 – Alfenim da Festa do Divino de Pirenópolis, 2012. (Fotografia de Deborah Dubner)..... 322
Figura 93 - Dança de Roda. Desenho de Bernhard Wosien. (B.WOSIEN, 2000, p.104) 325
Figura 94 - Dança do Vilão de Arco. a) Dançando na Igreja Matriz. b) Dançando no 'Campo das Cavalhadas'. (Acervo: Cristina Bonetti, 2011, 2012) 330
Figura 95 - Modelo de centro do mundo, como arquétipo da Árvore da Vida. (COOK, 1997, p.10)..... 332
Figura 96- Dança do Pau de Fitas..... 334
Figura 97 – A Dança de São Jorge, Desenho de Bernhard Wosien. (B.WOSIEN, 2000, p.116) 345
Figura 98 - Syrto-Ballos. Dança da Ressurreição da Ilha de Corfu, Grécia. (Desenho de Maria-Gabriele Wosien, 2009b) 349
Figura 99. Imagem utilizada como referência no trabalho: A Serpente na Árvore da Vida. . 355
Figura 100 - Centros de roda do espaço '*Om Tare'*. a) Centro dedicado à Maria. b) Centro de roda de celebração e gratidão à vida. (Acervo Rita Maria Lima Almeida, 2013)..... 360

SUMÁRIO

AGRADECIMENTOS **6**
MEMORIAL **22**
INTRODUÇÃO **24**
CAPÍTULO I – O DOMÍNIO DA GRANDE MÃE: A DEUSA SERPENTE COMO METÁFORA SIMBÓLICA DO SAGRADO FEMININO **37**
1 SAGRADO FEMININO E OS PRIMEIROS VESTÍGIOS DA DEUSA MÃE **44**
1.1 O Corpo da Deusa: Espaço Santuário da Deusa Mãe Terra 56
1.1.1 Estética Sagrada: A Manifestação da Deusa 63
1.1.2 Sinais no Corpo da Deusa: Comunicação e Geometria Sagrada 71
1.1.3 Deusa Mãe: Simbologia Gestual e Ritualística 83
1.2 O Mito da Serpente e a Deusa Mãe 93
1.2.1 As Máscaras da Deusa na Polissemia da Serpente 101
1.2.2 O Último Reduto da Deusa: Creta e o Poder Ctônio do Sagrado Feminino 114
1.2.2 Transição e Queda do Poder da Deusa Mãe 122
CAPÍTULO II: A CONSTRUÇÃO DO COSMO CELESTE: TRANSCENDÊNCIA DA ALMA E A QUEDA NO PODER DA DEUSA MÃE **130**
2 O AEDO CANTA O SURGIMENTO DAS MUSAS **138**
2.1 O Cosmo Celeste e a Morte de Píton no Reino de Zeus e Apolo 146
2.1.1 Dioniso: o Teatro Grego e a Emancipação do Poder Patriarcal 153
2.1.2 Memórias que se Apagam: A Ausência da Deusa 176
2.2 Jardins Sagrados e a Demonização da Serpente no Paraíso 182
2.2.1 O Livro da Sabedoria nas Diferentes Tradições e Religiosidades 203
2.3 Feminino perdido e proibido: A Imanência do Pecado e o Imaginário do Medo 210
2.4 Culto a Maria e a Redenção do Sagrado Feminino 216
CAPÍTULO III: PERFORMANCE MÍTICA NAS DANÇAS CIRCULARES SAGRADAS NA CONTEMPORANEIDADE **228**
3 APRENDENDO, ENSINANDO E TECENDO PASSOS NAS DANÇAS CIRCULARES SAGRADAS **243**
3.1 Entre o Céu e a Terra: A Trajetória da Serpente na Metáfora Dançada 256
3.2 Dançando o Mistério da Serpente no Imaginário da Liturgia Cristã 282

3.2.1. Festas Religiosas e Danças Tradicionais: Fragmentos da serpente na poética do imaginário 314
3.3 Dimensão Estética da Serpente nas Danças Circulares Sagradas 335
3.4 Jornada da Serpente na Circularidade da Dança Sagrada 350
CONCLUSÃO: AS ENCANTARIAS DA SERPENTE EVOCADAS NAS DANÇAS CIRCULARES SAGRADAS 367
REFERÊNCIAS 373

MEMORIAL

Sou camponesa, nasci numa família de tradição rural, no Oeste Paulista; tive meu avô materno como o meu primeiro "mestre de dança" (Valsa, Rancheira, Mazurca, Shotting, Polca) e de manifestações culturais, populares e tradicionais vindas com a sua família da Ilha da Madeira - Portugal. Com minha mãe, que era professora de Educação Física formada pela USP/45, onde foi aluna da disciplina de Danças Folclóricas Nacionais e Internacionais ministrada pela Professora Maria Amália Corrêa Giffoni, folclorista e pesquisadora dessa área de estudos, aprendi as danças folclóricas do Brasil e de várias culturas e etnias enquanto cursava meus primeiros estudos em escola pública. Dessa forma, participei dançando em Recitais, Festas de Estados e Nações; fui para o campo e girei na Folia de Reis com os parentes portugueses da região e dancei quadrilha marcada pela minha mãe, tendo meu avô Zé Caetano como sanfoneiro. Na minha pré-adolescência, fui atleta de esportes aquáticos e terrestres, participando da seleção municipal e regional que competia no estado de São Paulo, recebendo vários títulos. Passei minha infância e adolescência nesse meio. E, ao terminar a Escola Normal, segui os passos da minha mãe e fui cursar Educação Física, ainda em São Paulo. Em 1972, transferi meus estudos para Goiânia e retomei meu caminho de atleta participando da Seleção Goiana de Vôlei e de Basquete, além de iniciar meus caminhos profissionais como professora de dança na Escola Yu – Fon de Goiânia. No ano 1976, ingressei-me na área acadêmica como professora de ensino superior no estado de Goiás. Como professora universitária, especialista em Natação (USP/1977), atuei como técnica da Seleção Estudantil de Natação (1978), em campeonato nacional, bem como professora das disciplinas de natação e nado sincronizado na graduação do Curso de Educação Física, nas décadas de 70 e início dos anos 80. Especialista em Ciências do Esporte (Eseffego/1980), iniciei as atividades com a terceira idade (1981) juntamente com a LBA e desenvolvi pesquisas e estudos em laboratório de performance humana, culminando, em 1987, com a coordenação do laboratório de fisiologia do exercício, no Hospital Geral, na época do acidente nuclear de Goiânia. Especializei-me, ainda, em Administração do Desporto e Lazer(Eseffego/1987), que me possibilitou a criação do "Arraiá do Zé Fego"(1987), que se tornou uma das festas juninas mais populares em Goiás; fui também secretária executiva do Campeonato Mundial de Futebol a Cinco (Brasília, 1987), da FIFA; e atuei, ainda, como secretária técnica da Copa América de 1989, da Confederação Sul Americana de Futebol.

Todos os meus trabalhos estavam vinculados, portanto, ao meu fazer acadêmico. Desde 1987, quando assumi a disciplina de Folclore, aprofundei meus estudos e pesquisas na área. Em 1994, conheci a pedagogia das Danças Circulares Sagradas, que me possibilitou um outro olhar para as danças tradicionais dos povos. Com esse novo enfoque, desenvolvi estudos, pesquisas em viagens e diversas vivências com algumas coletas de dados e registros informais. Desde 2002, ao fazer o Seminário "O Anjo e a Serpente", com a Drª Maria–Gabriele Wosien, me vi em contato direto com o objeto da presente tese. Ao longo da minha prática cotidiana, então como focalizadora de Danças Circulares Sagradas, registrei falas e analisei discursos dos participantes durante as vivências nas rodas de dança, por mim intermediadas, de modo a partilhar as percepções, sentidos e sentimentos advindos do objeto em questão. No decurso do estudo, ficou perceptível como esse elemento da prática, presente no meu cotidiano, se materializou numa pesquisa documental e empírica, apesar de não ter sido esta a proposta inicial da coleta. O registro como prática profissional habitual extrapolou o âmbito da pesquisa acadêmica, criando um vínculo investigativo e instigante, abrindo assim novos horizontes para torná-lo instrumento da minha tese.

INTRODUÇÃO

"O homem vivencia na dança a transfiguração de sua existência, uma metamorfose transcendente de seu interior, relativa ao ser e também à elevação ao seu eu divino. A dança, como na forma de uma imagem característica e movel, é o próprio sagrado".
****Bernhard Wosien[2]***

Esta tese apresenta às Ciências da Religião uma reflexão que traz à tona uma tradução artística e contemporânea do Mito da Serpente e a sua relação com o Sagrado Feminino, tendo como referências as diversas concepções artísticas e literárias registradas desde a pré-história. A sua construção revelou como a dança ritualística da gesta das antigas divindades traçou interseções na polissemia do Mito da Serpente, criando, assim, uma linguagem própria de movimentos que é a sua assinatura simbólica expressa na comunicação e na estética sagrada encontrada na arte e na literatura de diversos povos.

O presente estudo é, pois, fundamentado na mitologia, no simbolismo e na arte como pressupostos para fazer os nexos entre a filosofia, a história, a antropologia, a arqueologia e o sagrado nas danças tradicionais e folclóricas, como trama sincrética que demonstra a sobrevivência do mito da Grande Mãe na Sociedade Ocidental, bem como apresenta a camuflagem da Serpente que sobrevive nos atos das Danças Circulares Sagradas.

A matriz mítica apoiada na simbologia da serpente foi encaminhada como uma obra de profundo sentido sagrado e cultural, e a sua realização foi possível através de pesquisas e de indicações da Drª Maria-Gabriele Wosien[3], após participação em viagens de estudo sobre danças, deuses e mitos gregos. A sugestão foi acatada, havendo, a partir de então, estímulo ao aprofundamento de estudos específicos sobre a temática. Trabalhar e pesquisar o Mito da Serpente e a sua relação, não só com o Feminino, mas também com a dança e com o sagrado, tornou-se um caminho profundo e transformador na minha história de vida. Nesse processo, a

---

[2] De origem alemã, nascido na Polônia (1908- 1986), Teólogo Luterano por tradição de família e um artista no sentido mais amplo: foi bailarino, pedagogo da dança, coreógrafo, ator, desenhista e pintor; transmitiu as suas experiências pessoais e deu uma visão consistente sobre o desenvolvimento da dança, dos mitos, dos símbolos da antiguidade, passando pelos exercícios do balé clássico, até a dança palaciana e o folclore europeu. A *Pedagogia da Dança Circular Sagrada*, desenvolvida por ele em parceria com a sua filha Maria-Gabriele Wosien, deu um novo impulso à dimensão *religio* desta arte. * WOSIEN, Bernhard: Dança: um caminho para a totalidade (2000, p. 27-28).

[3] Escritora, Pesquisadora e Filósofa Alemã (PhD – Universidade de Londres); desenvolveu a sua própria abordagem e ciclos temáticos, com um foco especial sobre as origens religiosas e rituais de danças europeias. A ênfase do seu trabalho é sobre a experiência consciente de imagens mitológicas e símbolos, de modo a experimentar o seu potencial de cura. É autora de várias obras referentes ao tema. É internacionalmente reconhecida como o maior expoente das Danças Circulares Sagradas da atualidade, movimento que iniciou com seu pai, Bernhard Wosien, na Comunidade de *Findhorn*, em 1976.

relação com o objeto tornou-se próximo da realidade que espelha cada um, o que nos leva a olhar de frente para os próprios limites, enfrentar-se, reconhecer-se e, com isso, avançar sobre eles.

O conjunto de fatores que estimulou esta investigação foi a possibilidade de mergulhar no Cosmo Feminino. Este Cosmo pode ser caracterizado por arquétipos[4] relacionados aos elementos da natureza sem, no entanto, desconsiderar que há diversas possibilidades de caracterizar a dimensão do Princípio Feminino que identifica essas peculiaridades, cuja questão não é de gênero, mas, sim, reconhecer um traço presente nas matrizes mítico-religiosas como um elemento da natureza humana.

O objeto desta tese são, portanto, os nexos entre o *Sagrado Feminino, o Mito da Serpente e a Dança Circular Sagrada* como manifestação cultural, artística e religiosa, que vivifica o *ethos*[5] sagrado mediante a sobrevivência de seus mitos. Busca-se então, ao apresentar o objeto, demonstrar o fenômeno da sobrevivência da Deusa Mãe que se expressa no contexto de importantes valores relacionados às Ciências da Religião.

O principal questionamento é se a simbologia da Serpente pode ser considerada temática mítica da Deusa Mãe sobrevivente nos atos da Dança Circular Sagrada na contemporaneidade. Nessa performance mítica e ritualística, realizada com danças tradicionais da Grécia, da Ásia Menor, do Oriente, da África, dos Bálcãs e outras derivadas dessas tradições, veicula-se uma mensagem oculta na qual as relações simbólicas entre a serpente, que é uma das representações da Grande Mãe, e os símbolos, que evocam distintas tradições, geram movimentos corporais e expressões arquetípicas de dimensões subjetivas concretizadas em seus movimentos, e estes, por sua vez, rememoram conteúdos arcaicos que possibilitam a sobrevivência do Mito da Grande Mãe na contemporaneidade.

Outro ponto que a tese leva a refletir é sobre a influência, na atualidade, de outras interpretações da mitologia e da simbologia da Grande Mãe e da Serpente, bem como a passagem dessas representações para o Cosmo Olímpico e os esforços de transcendência da Deusa Mãe para este Cosmo; como também se pondera a interpretação do fato, assim como foi a sua transposição para as performances ritualísticas desenvolvidas em atos na Dança

[4] De acordo com Jung (2000, p. 91): "Os arquétipos são determinados apenas quanto à forma e não quanto ao conteúdo [...]. O arquétipo é um elemento vazio e formal em si, nada mais sendo do que uma *facultas praeformandi*, uma possibilidade dada a priori da forma da sua representação".

[5] Nesta tese serão utilizadas as concepções de Geertz (1989) para a compreensão e significado da palavra *ethos*, no qual estão implícitos definições e conceitos que demonstram uma concepção de mundo que expressa com autenticidade o conjunto de motivações e orientações de um povo, que identifica o seu caráter e o estilo moral e de vida, bem como o seu patrimônio intangível manifestado na cultura local, que demonstra e traduz a sua arte.

Circular Sagrada na atualidade.

O propósito desta tese é, portanto, demonstrar a sobrevivência da simbologia do Mito da Deusa Mãe nas formas e conteúdos da Dança Circular Sagrada na contemporaneidade, compreendendo o colóquio simbólico de mensagens codificadas nas danças tradicionais e seus diálogos com danças que evocam a simbologia da Serpente e o Sagrado Feminino. Pretende-se, ainda, reconhecer mitos que demonstram a simbologia da Serpente como manifestação da Deusa Mãe no Cosmo Feminino.

Para a viabilização da proposta de pensar a relação entre as esferas do Sagrado Feminino, do Mito da Serpente e da Dança Circular Sagrada, propõe-se uma revisão da abrangência do Sagrado Feminino por elementos da dança em diálogo com o Mito da Serpente reinscrito na história do corpo feminino como espaço sagrado; a expressão simbólica de sua materialidade estética e circulação desde a mitologia arcaica e sua relação com alguns movimentos que buscam reviver a força da Deusa Mãe na força da sobrevivência mítica.

O mundo da Deusa Mãe é extenso e misterioso, não existindo registros e relatos de compreensão autêntica que descreva qual era a sua principal função, bem como a sua relação com os animais, as plantas e demais reinos da natureza, ou mesmo com os signos, os símbolos e os fundamentos da religião e da mitologia da antiguidade.

As crenças das populações agrícolas relativas às suas fragilidades de vida quanto à sua produção evocavam as divindades, assim como a sua periódica renovação os ensinava como conviver com os processos regenerativos da natureza, e a serpente era um símbolo de energia, de vida, de fertilidade, de regeneração e de riqueza, e não malévola. De acordo com Faur[6] (1999, p. xv): "A Grande Mãe representa a totalidade da criação e a unidade da vida, pois ela é imanente, ela existe e reside em todos os seres e em todo o universo, ela é intrínseca à força da vida, aos ciclos da natureza e aos processos de criação". A imaginação, traduzida na arte centrada na Deusa, reflete uma ordem social priorizando a mulher como centro da estrutura, num sistema equilibrado de igualdade social nos papéis desempenhados.

O Sagrado feminino é uma questão atual, está sendo revisitada por estudiosos e pesquisadores, dos campos da religião e da psicologia, abrangendo o contexto histórico,

[6] Mirella Faur é romena da Transilvânia, naturalizada brasileira. Formada em Farmácia e Química; há mais de trinta anos dedica-se à prática das Tradições Sapienciais. É escritora e iniciadora do movimento do Sagrado Feminino em Brasília e, em 1999, acolheu o movimento das Danças Circulares Sagradas na Chácara Remanso. Em 2000, seu Círculo de Mulheres, que posteriormente um grupo se denominou 'Rodas da Lua', recebeu Maria-Gabriele Wosien em Brasília, fato esse que trouxe uma relevante contribuição para a arte dançada e o Sagrado Feminino no Brasil.

artístico e sociocultural. Envolve controvertidas relações, que resvalam nas convenções e pressões da cultura que condicionam os seus valores fundantes, confundindo-se com as raízes das polaridades antagônicas e complementares dos Cosmos Feminino e Masculino.

Como '*Mito Guia'*, tem-se a Serpente matizando as suas diversas versões e sua simbologia, sendo a representação de poder da divindade ctônia nas antigas culturas e tradições. A reflexão sobre sua origem, com o olhar contemporâneo, incitou a indagação de como, desde tempos antigos, ela é a representação ambígua de mitos da criação e lendas arcaicas, cujo diálogo simbólico confere importância aos demais elementos constitutivos dessa mitologia. Ela avança camuflando-se e respondendo às transformações e às evoluções que abordam o ser humano nas suas relações do cotidiano com o *ethos* de sua cultura. Assim, o mito é revivido na literatura sagrada e nos contos do imaginário popular num instigante contorno de diálogos entre a sabedoria, a prudência, a sensualidade e a traição.

O Mito da Serpente é polissêmico, possui conotações qualitativas, plurais e assume o que o imaginário da sociedade projetou em linguagem de estrutura mítica e simbólica. Pode-se, então, pensar nele como algo produzido por uma determinada cultura e política vigentes, expressando o *ethos* original que o verifica. Ao interpretá-lo, aproxima-se do significado da história de sua construção. Pode-se visualizar a história do Sagrado Feminino, interpretar o mistério que o Mito da Serpente revela e observar como, a partir da construção simbólica do referido mito, a mulher foi renegada, oprimida, subjugada e confinada no reduto patriarcal, limitada e impedida de exercer sua expressão, seu poder e seu sentimento.

Enfoca-se, nesta proposta, como este mito, considerado sagrado para muitas culturas, foi constitutivo na política patriarcal, tornando-se um símbolo demonizante e atuando em detrimento do Sagrado Feminino. Verifica-se, ainda, no ocidente, sob a influência da Igreja Cristã, que esta representação foi marcada pela associação da serpente com o feminino sinistro.

A dança tradicional, base da 'Pedagogia das Danças Circulares Sagradas'[7], é composta por uma multiplicidade de códigos e símbolos que revelam o caminho trilhado pelo ser humano desde tempos primevos, mostrando como o seu comportamento e a sua construção cultural estão em constante mutação.

Ao se desenvolver com uma linguagem lúdica, a dança tradicional revela sua

[7] A *Pedagogia da Dança Circular Sagrada* foi desenvolvida por Bernhard Wosien em parceria com a sua filha Maria-Gabriele Wosien, a partir do curso de Danças Sagradas para professores na Fundação Findhorn - Escócia, em 1976. (BARTON, 2006, p.14)

construção e desconstrução na perenidade do tempo; os registros encontrados no corpo, com sua peculiar dramaturgia e subjetividade com a qual compreende a narrativa coreográfica, o tempo e o seu lugar no espaço, assim como o que se move a partir do diálogo de experiências profundas nos processos de experimentação reveladas nos interditos das memórias encontradas nas gestas divinizadas e musicalizadas. Sobre a dimensão religiosa da dança como manifestação artístico-transcendente centrada no corpo como espaço sagrado, assim se expressa Bernard Wosien (2000, p. 25-26):

> No caminho da mestria da dança cheguei à conclusão básica de que a dança, como a manifestação artística mais antiga do homem, é um caminho esotérico. O trabalho do bailarino acontece no seu instrumento, ou seja, no seu próprio corpo. Trata-se do trabalho a partir da base, a partir do interior da imagem perfeita de Deus. Segundo a frase esotérica: "Assim embaixo como em cima", o trabalho está nos fundamentos de nossa autocompreensão, no ser humano como imagem de Deus. No sentido da Eucaristia, Cristo consagrou o corpo, após ter partido o pão, falando: "este é o meu corpo". Para Cristo o corpo era o templo, que ele dizia que seria destruído e reconstruído três dias depois.

O que as memórias do corpo refletem são as dimensões subjetivas que povoam o imaginário e provocam a travessia sobre conceitos regulados por interesses de outras instâncias, indo além das possibilidades, encontrando, assim, a singular presença em que a vida é celebrada e reinventada, como afirma Bernhard Wosien (2000, p. 35): "Através da dança, como num jogo dos jogos, que celebra o instante num eterno retorno, essencialmente se alcança e se anima a festa e a celebração". O corpo em movimento reproduz gestas de códigos de sentido impreciso, no qual a união do lúdico com o sagrado e com o lírico se reorganizam em êxtase dançado.

A história da jornada do ser humano, no seu caminho de individuação, explorada em atos performáticos da Dança Circular Sagrada, remeteu a situações, sensações e sentimentos que só pode ser refletida se for procurada a síntese pessoal. Este caminho induz à revisão dos arquétipos masculinos e femininos, que são personagens de nós próprios, permitindo a síntese entre o humano e o divino. A perspectiva histórica e antropológica do estudo das religiões demonstra a importância do Mito da Serpente a ser desvelado com outro olhar, como confirma Eisler (2007, p. 143):

> Reinterpretar este mais famoso dos mitos religiosos de modo a revelar simbolismos mais favoráveis ao humano é algo fundamental para a transformação ideológica que deve acompanhar a mudança social, econômica e tecnológica do sistema dominador para um sistema de parceria.

Nesta tese, busca-se conectar o Mito da Serpente de uma maneira próxima às obras mais relevantes no que tange ao Sagrado Feminino e às performances míticas e ritualísticas nas Danças Circulares Sagradas das gestas de antigas divindades. Partindo da dinâmica dos mitos cosmogônicos em diversas tradições, o estudo e a pesquisa buscam recuperar a trajetória da concepção do Sagrado Feminino, a sua associação à simbologia da serpente demonstrando a sobrevivência da Deusa Mãe. Esse núcleo ético-mítico parte dos mitos cosmogônicos celestes e ctônios e faz um caminho espiral sobre as diversas culturas do Ocidente. Nessa trajetória espiralada, a Deusa Mãe, que inicia a sua jornada dançando na noite primeva da origem dos tempos, ganha força de representação e, ao mesmo tempo, sofre metamorfoses que as vinculam às diversas conjunturas históricas a que foram associadas.

A respeito da linha metodológica aplicada, como matriz do conhecimento, optou-se nesta tese por trabalhar com a concepção hermenêutica de análise, acreditando que esta se aproxima de modo sistemático do processo de interpretação da trajetória do Mito da Serpente, do seu símbolo e como se tornou dual na essência desse poder criador ctônio e celeste.

Ampliando o conceito, Reimer (2009b, p.1) afirma, nesse sentido, que "hermenêutica pode ser entendido como o modo ou o jeito de ver, ler e interpretar expressões de vida afixadas através da arte cultural como expressão da (ir)racionalidade e da criatividade humana". A proposta é interpretar, portanto, enigmas da história referentes à Deusa Mãe e ao Mito da Serpente que foram narrados de várias formas, e o que foi transformado e perpetuado em arte na cultura europeia antiga, caminhando por diversos povos e mantendo-se na contemporaneidade.

Sobre hermenêutica, pode-se dizer que é a *arte de interpretar* e também uma técnica utilizada para decodificar textos religiosos, canônicos, tradicionais e clássicos. Em sua etimologia, encontra-se, em seu prefixo, a referência ao nome do deus da escrita e comunicação em todos os níveis de consciência: *Hermes: o mensageiro dos deuses do Olimpo*. Ao se interpretar a fluidez e a rapidez de movimento no Hermes arquetípico descrito por Aedos e historiadores, observa-se a sua eloquência com a fala, assim como a sua facilidade em cruzar fronteiras e mudar de nível. Na sua narrativa, Bolen (2005, p. 237) o apresenta em ação:

> Em suas missões como mensageiro dos deuses, usava chapéu de viajante de abas largas, onde às vezes colocava duas asas. Seus calçados ou sandálias também eram alados e ele levava um caduceu. Geralmente o caduceu era representado como um bastão simples envolvido por duas fitas (ou serpentes) brancas, um tipo de varinha mágica que era o símbolo da autoridade e da inviolabilidade do arauto dos deuses.

Para interpretar as imagens e a Dança Circular Sagrada nos parâmetros das Ciências da Religião, buscou-se referências na hermenêutica artística, uma vez que esta busca o "sentido existencial do elemento estético", assim como a "originariedade da construção conceitual". O método proposto para argumentar a análise das Danças Circulares Sagradas, sua simbologia e as interfaces com o Mito da Serpente é de forma expositiva e com fundamentos da hermenêutica estética. Trata-se de um paralelo com a comunicação que era realizada no Período Neolítico, nas formas do acervo da sua arte em diálogo com a Deusa Mãe, observando-se que a hermenêutica estética é um método conexo para a compreensão do Sagrado Feminino em diálogo com as Danças Circulares Sagradas na contemporaneidade. Para se compreender a arte, remete-se a um mundo arquetípico e enigmático, e seus símbolos manifestam-se em profundidade ao compreender o texto em sua essência. Assim é visto por Croatto (2001, p.109), que afirma:

> Na arte, o símbolo não ingressa no relato. Posto que sua produção de sentido não é linguística, mas visual e figurativa (move-se no plano das formas e não no plano dos signos linguísticos), a hermenêutica estética tem uma imediatez cósmica que, por um lado, a faz individual e de curto alcance e, por outro, conserva mais o símbolo em sua pureza.

A consciência estética é peculiar quando ela representa e legitima a consciência cultural denotando um jeito próprio de comprovar a estrutura dessa percepção. Aprofundando a questão da hermenêutica estética e o posicionamento de Fritz Kaufmann, Gadamer (2009, p. 451) diz que:

> Ela imiscuiu-se na primeira obra de Kaufmann, uma vez que o sentido para os mundos artísticos arcaicos, para a arte dos primitivos, para os desenhos nas cavernas, assim como, em geral, o sentido para a função religiosa e sagrada da imagem, dominaram o fornecimento Kaufmanniano do atestado de proveniência da consciência estética da imagem.

Objetiva-se, neste método, manter um diálogo entre os atos em performance mítica e ritualística da dança, o Sagrado Feminino e a mitologia, envolvendo as dimensões históricas e simbólicas do Mito da Serpente, que possibilita outra forma de se compreender a arte e a religiosidade do povo que mantém na dança a expressão artística de uma civilização.

A sobrevivência mítica da serpente e sua dinamização nas Danças Circulares Sagradas será realizada por meio da concepção de performance. Advinda da união de pesquisas no campo artístico e antropológico, a noção de performance considera que há uma forma

expressiva de movimentos estético-simbólicos que podem ser lidos culturalmente. De matriz interpretativa, a concepção se desenvolve a partir dos estudos do antropólogo Victor Turner (1982) e do dramaturgo Richard Schechner (1985) que, em uma perspectiva transdisciplinar, analisam os significados simbólicos de eventos performáticos. Para investigar a sobrevivência do mito da serpente e as matrizes da Grande Mãe na contemporaneidade, utiliza-se da concepção de performance e sua ênfase na teatralidade que se materializa em formas centradas no corpo e sua movimentação em espaços liminares e lúdicos. Para o historiador medievalista suíço Paul Zumthor, de origem francesa (*parfournir*), a palavra nos chega do inglês, e nos anos 1930 e 1940 foi emprestada ao vocabulário da dramaturgia, espalhando-se pelos Estados Unidos e outros locais. Segundo o autor, performance é uma manifestação cultural lúdica (conto, canção, rito, dança) que é sempre constitutiva de uma forma. As regras da performance regem o tempo, o lugar, a finalidade, a ação dos envolvidos e a resposta do público (ZUMTHOR, 2007, p. 30).

Nesta tese, a reflexão sobre performance artística nos atos das Danças Circulares Sagradas acontece a partir de referências teóricas e dados empíricos, obtidos em vivências nos Círculos da Dança Sagrada na contemporaneidade, registrados em vídeos e na literatura especializada. Investigando as performances artísticas e ritualísticas de focalizadores desse estilo de dança, os atos de dança sagrada serão interpretados como noção de performance sob as perspectivas de forma, corpo e espaço como geometria sagrada.

Os dados serão coletados mediante narrativas registradas em livros, relacionadas à experiência pessoal em vivências de Danças Circulares Sagradas como performances artísticas e ritualísticas. Nesta perspectiva, os narradores manifestam, comunicam e compreendem a experiência vivida ao colocar palavras estruturadas em significados nos códigos da dança que os partícipes das rodas dançadas compreendam. É um monólogo dialogado nas narrativas em que tempo e espaço permeiam o narrador e o restante da roda como plateia que participa da jornada com troca de experiência do significado vivido em rito performatizado.

Partindo de um perfil que se apoia na hermenêutica artística, esta tese fundamenta-se no estudo de trabalhos com característica exploratória, na qual se utiliza a coleta de dados, predominantemente, para a análise documental. Dessa forma, analisou-se, sob a ótica qualitativa, o conteúdo dos discursos, visto que se teve a preocupação de discutir as imagens de figuras, bem como os elementos pictóricos, espaciais e coreográficos das danças, assim como o histórico da sua construção.

Os dados, por sua vez, foram analisados em seu discurso escrito e a sua coleta se deu a partir de 2002, conforme descrição no memorial. Dessa feita, foram seguidos todos os critérios éticos da pesquisa e os participantes, cujo discurso está inserido nesta tese, assinaram um termo de livre consentimento esclarecido, uma vez que existe o contato com todos até a presente data. Algumas falas foram registradas antes da pesquisa da tese, com um grupo permanente mantido desde 2000, tendo o mesmo já participado de monografias em diversas áreas do saber.

Por fim, com os estudos da tese encaminhados, foram criadas vivências com o objeto da tese, sendo estas desenvolvidas não só em Goiás, mas também em outros estados brasileiros. Os registros das falas aconteciam no momento da partilha, no qual as participantes comunicavam suas percepções, sensações, além de outras sensibilidades pessoais.

Devido ao fato de o material ser muito rico em informações pertinentes a esta tese, tendo, pois, relação direta com o objeto de estudo, essas falas, que foram registradas em caderno de campo, foram revisitadas e inseridas no terceiro capítulo para demonstrar como as dançantes, ao longo da prática da autora, perceberam a simbologia da serpente arraigada e camuflada no espaço, no corpo e na coreografia das Danças Circulares Sagradas como confluência de intersecções poéticas evocadas mediante a gestualidade sagrada.

Dessa forma, o processo investigativo de cunho hermenêutico é evidenciado na Performance mítica, e seus significados dialogam e interagem com o indivíduo ao sentir e viver a dramaturgia do arquétipo do Mito da Serpente nas formas e na geografia interior do corpo que vibra na coreografia do coletivo. A literatura foi revista em seus eixos temáticos e, em especial, em suas discussões conceituais em torno da ideia do Sagrado Feminino e a sua interação com a Dança Circular Sagrada e o Mito da Serpente. Ao buscar a fonte na antiguidade, de certa forma, pode-se afirmar que o Sagrado Feminino é visto como a harmonia existente entre os humanos e a natureza durante o seu processo de individuação desde o Período Paleolítico.

Nesse sentido, foram utilizadas as contribuições de José Carlos Avelino da Silva (PUC-Goiás), em suas principais obras estudadas: *A Deusa Mãe Minóica (*2007) e *O Sagrado e a Individualidade* (2009). Estas foram fundamentais para se compreender a concepção sobre os valores que permeavam essas relações, visto que se pesquisou os processos simbólicos e mitológicos da antiga civilização grega nas dimensões histórico-social, política, econômica e filosófica. Também se utilizou das memórias de aula, paper e demais artigos escritos sobre o tema, além das orientações da Tese.

Alinhando esta proposta à hermenêutica que norteia as interpretações da mulher e da serpente na Bíblia e, especificamente, em Gênesis 3 (Gn 3), distancia-se de alguns pressupostos, mas se aproxima de outros, como a releitura deste texto sagrado na visão de algumas mulheres que estudam, discutem e escrevem sobre a questão do Sagrado Feminino e a sua relação com a Bíblia. Dentre elas, destacam-se Faur (1999; 2003; 2011), Eisler (2007) e Ribeiro[8] (1998, p. 144-145), que diz: "A Bíblia não é mais aceita acriticamente como a palavra de Deus, nem o Gênesis é considerado um relato histórico sobre a origem do mundo e da sociedade humana". Sendo assim, faz-se uma releitura e crítica da ação dos personagens, bem como a interpretação dada a eles.

Para se compreender o processo de demonização, no qual será aprofundado o tema da serpente, foram utilizados textos sagrados, estudos e novas interpretações de Gênese 3, sendo relevante a releitura das teorias de Haroldo Reimer (UEG e PUC-Goiás) nas suas principais obras, artigos, palestras, dentre eles: *Inefável e sem forma: estudos sobre o monoteísmo hebraico* (2009); *Mitologia e Bíblia* (2009 F); *Elementos e Estrutura do Fenômeno Religioso* (2007), além de ensaios de Colóquio Doutoral (2009 e 2010) e memórias de aula, que nortearam esta tese.

Como se pôde notar, os processos estudados são intricados e necessitam de releituras dos teóricos que conduzem o objeto da tese, por serem fundamentais para a investigação. Para tanto, reportou-se a autores e estudiosos reconhecidos nas Ciências da Religião, como Brandão (2002; 2009), Croatto (2001), Eliade (1993; 2007; 2008), Delumeau (2003), Campbell (2008; 2010), Geertz (1989), dentre outros. Também se realizou levantamentos em *site* de artigos, imagens, pesquisas e periódicos, a fim de conhecer as produções recentes sobre a temática de estudo.

O material de estudo no âmbito da arqueologia descritiva e da mitologia comparada, desde a pré-história, encontrou ancoragem na rica fonte de informações de Marija Gimbutas[9]. Mediante seus estudos, que se iniciam no Neolítico e se concluem na Idade do Bronze, Gimbutas pesquisa e reproduz uma vasta publicação; seus argumentos dão suporte aos principais registros realizados desde a pré-historia à mitologia da Europa Antiga, bem como à

[8] Zilda Ribeiro (1943- 2012): Teóloga Dogmática (Roma), feminista e professora do Mestrado em Ciências da Religião- PUC-Goiás. Precursora da luta em defesa dois direitos da mulher na Igreja Católica e na Pastoral da Mulher. É autora do livro "*A Mulher e seu Corpo"* (1998).

[9] Gimbutas (1921- 1994) é a principal referência na arqueologia. Catalogou e organizou centenas de descobertas arqueológicas numa área que se estende desde o norte dos mares Egeu e Adriático (e suas ilhas), passando pela Tchecoslováquia, Polônia e Ucrânia. Nascida na Lituânia, estudou arqueologia, folclore e linguística nas Universidades de Kanis e Vilnius. Fugiu durante a revolução russa e se formou em 1946 na Universidade de Tubinga. Em 1949, transferiu-se para os Estados Unidos e começou o seu trabalho em Harvard como especialista de pré-história da Europa oriental.

religião da Grande Deusa e às origens das culturas indo-europeias. Gimbutas deixou um legado de importantes obras que discutem a reconstrução dos traços da civilização arcaica da 'Europa Antiga' e traz à tona a presença central do feminino na visão do sagrado. A principal obra da autora nesta tese é "*Il linguaggio della Dea*" (2008), na qual ela cunha o termo '*arqueomitologia*', e este indica um método interdisciplinar que contém elementos da arqueologia descritiva à mitologia comparada, da linguística, da etnologia histórica e do folclore.

A orientação da visão de Dança Circular Sagrada nos elementos da dança tradicional e folclórica, com uma abordagem do sagrado, da mitologia e da geometria sagrada, assim como nas vivências de experiência consciente de imagens mitológicas e símbolos em movimento como potencial de cura, foi embasada nos estudos teóricos e práticos de formação continuada, participações em filmagens, e também em estudo dos livros da Drª Maria-Gabriele Wosien *"Dança Sagrada – o encontro com os Deuses" (1997); "Dança Sagrada: Deuses, Mitos e ciclos*" (2002) e "*Símbolos em Movimento*" (2004); e dos vídeos e livros: *"Griechenland Tanz und Mytos*"[10] (2004b), *"Hino a Christo: uma Canção da Alma"* (2009), *"Símbolos em Movimento"* (2011) e *"As Três Faces da Deusa"* (2012). Houve, também, a participação em viagens de estudos e vivências em cursos de aprofundamento em dança sagrada. Embasou-se, ainda, em entrevistas e orientações pessoais fundamentadas em culturas europeias antigas, na qual se compreende que as sistematizações da dança e dos símbolos foram transmitidas para o folclore mediante a interpretação do imaginário, da memória e da sua tradução em arte popular.

Outra consulta e referência fundamental é do idealizador da *Pedagogia das Danças Circulares Sagradas,* Bernhard Wosien: *Dança: um caminho para a totalidade (2000)*, que afirma:

> A dança é a linguagem figurativa mais imediata que fluiu do hálito do movimento. Ela é tida, enfim, como o primeiro testemunho de comunicação criativa. Nos povos que ainda atribuem um sentido ao invisível, a dança é, ainda hoje, pedido e oração. Nela, o homem consegue exteriorizar todos os atos primevos da alma, desde o medo até a entrega libertadora. Mas o número de povos que consegue se elevar, desde seus medos primitivos, ao verdadeiro encantamento e à loucura, no êxtase da dança, é cada vez menor (WOSIEN, 2000, p. 28).

Acredita-se, portanto, na originalidade da proposta quando se discute os aspectos simbólicos do Sagrado Feminino, no qual o Mito da Serpente é vivificado pela dança

[10] Grécia, Dança e Mitos.

tradicional. Confirma M-GWosien (2004, p. 26): "A cruz, a árvore e a serpente são as figuras de movimento coletivo em uma dança ritual; foram transmitidos para o folclore grego de diversas maneiras". Estes são interpretados nos atos performáticos das Danças Circulares Sagradas na atualidade.

A relevância desta proposta é, pois, a sua contribuição tanto em nível social como no campo da teoria acadêmica, visto que, ao se reportar aos principais autores do campo das Ciências da Religião, vincula o Mito da Serpente de uma maneira próxima às obras mais proeminentes no que tange às Performances Ritualísticas nas danças das gestas de antigas divindades, que foram vivificadas nos Círculos de Mulheres e de Danças Circulares Sagradas que discutem o tema na atualidade.

O aprofundamento do estudo contemplou, de forma inovadora, a passagem e a perda do poder da Deusa Mãe e a morte da epifania de *Piton*[11], a Serpente, como sua representação para o Cosmo Olímpico, assim como a reemergência da Deusa Mãe na atualidade. A construção da trama da tese foi urdida em três capítulos; nesta trindade abordaram-se os diferentes períodos da história em diálogo com a sobrevivência do Sagrado Feminino e a camuflagem da Serpente materializada nas Danças Circulares Sagradas contemporâneas.

No primeiro capítulo, apresentam-se os primeiros vestígios da Deusa como consciência matriarcal e a mulher, a sua representante da qual tudo nascia. Em um mundo instintivo e misterioso, surgiram os primeiros espaços com os povos agrícolas e as primeiras comunidades, cujas raízes culturais se encontram nos arquétipos da Grande Mãe. Nesse momento, a humanidade encontra-se no apogeu da Deusa e esta personifica o Princípio Feminino, no qual o coletivo é mais importante que o indivíduo, assim como a analogia dos humanos com a natureza está ligada à sua afinidade com o sagrado. É um momento em que o mito conta as origens das coisas e mantém o senso de unidade com o mundo natural. A Deusa Mãe, a serpente, a polissemia do mito e a sua simbologia permeiam este capítulo desde a pré-história até por volta do século X a.C., com a chegada dos invasores guerreiros em Creta e o início do Cosmo Olímpico e Patriarcal na Hélade.

No segundo capítulo, investiga-se a queda do poder da Deusa Mãe na perspectiva histórica com a afirmação do mundo patriarcal e as apropriações religiosas de demonização simbólica da serpente e a camuflagem para amparar a sua sobrevivência. A Religião Grega Clássica admite a visão do Aedo, do Escultor e do Oráculo em relação à criação do Cosmo

[11] Piton: Filha paternogênica da terra, nascida da lama. "Python personificava o espírito profético do Oráculo de Delphi, comunicando-se por meio das Pitonisas, as sacerdotisas oraculares". (FAUR, 1999, p. 123)

Celeste e à mitologia olímpica. A serpente que aparece como Deusa da Criação nos mitos cosmogônico celestes, e posteriormente em Livros Sagrados, manifesta-se também como símbolo maléfico, passando a ser identificada com a mulher a partir de Gênese 3.

O Período Medievo pedagogizou e sistematizou o pecado, também mediou a culpabilização dos poderes do feminino e sua relação simbólica com a natureza. Demonstra, ainda, como a Renascença transitou nas artes, e sua postura em relação à Deusa Mãe e suas emanações do imaginário cristão materializadas na arte sacra. Identifica a concessão da Igreja Católica mediante o fortalecimento da imagem de Maria, a Mãe Divina, que, com esta devoção e evocação ao aspecto feminino do Deus Patriarcal, houve uma abertura para a emergência do Sagrado Feminino.

O terceiro capítulo demonstra as sobrevivências da Deusa Mãe que emergem mediante as diversas atitudes de movimentos das mulheres, desde o início da modernidade até o mundo contemporâneo, e identifica como estas sobrevivências ocorreram nas performances em ato das Danças Circulares Sagradas. Neste capítulo, foi dada especial atenção à pesquisa documental, particularmente nos acervos particulares da Drª Maria-Gabriele Wosien, extensivo ao seu pai. Também foram relatadas as vivências da autora da tese mediante as falas que surgiram ao longo da sua prática com as Danças Circulares Sagradas, mostrando perspectivas relativas à consciência, transformação de padrões e comportamentos, bem como quanto aos aspectos da saúde e qualidade de vida.

Inspiradas em tradições ancestrais e com intenso poder de reatualização mítica, estas danças revivem o simbolismo da serpente e ressignificam ritualisticamente os mitos arcaicos. As Danças Circulares Sagradas, realizadas como performances artísticas, ou mesmo espontaneamente, sobrevêm ao espaço criado por ‘Círculo de Mulheres’, e pelas festas tradicionais que reatualizam e vivificam mitos e rituais pré-históricos na contemporaneidade.

CAPÍTULO I – O DOMÍNIO DA GRANDE MÃE: A DEUSA SERPENTE COMO METÁFORA SIMBÓLICA DO SAGRADO FEMININO

> ***"Caos é vazio lógico, abismo insondável, matéria sem conexão, mas, ao mesmo tempo, energia prolífera, princípio do principio do Cosmo. Caos é divindade criadora que sede lugar para sua criação. É liberdade infinita".***
>
> **José Carlos Avelino da Silva**[12]

Tempos primevos que dançam na memória e nos arquétipos do inconsciente coletivo da humanidade. *...Nix... Noite... Métis... Deusa Mãe... Caos e Cosmo na espiral infinita do tempo!* No firmamento, flanando, um pássaro materializou-se dançando na luz e um ovo nasceu da dança simbólica da criação, uma metamorfose entre a serpente e a sabedoria acontecida em tempos imemoriais, que se transformaram em poemas, mitos e lendas desde o imaginário arcaico.

Ao olhar para o alto, o humano seguiu caminhando e se elevando, humanizou-se ao criar os primeiros objetos simbólicos quando ele se distanciou da natureza e precisou de alternativas para sobreviver no alvorecer da humanidade.

Ao se recompor o mosaico edificado no espaço simbólico como uma projeção da totalidade do Grande Feminino, torna possível visualizar um Cosmo que contém tudo o que é gerado e tecido na intemporalidade, e que contribui significativamente com o objeto histórico sob os vários aspectos efêmeros da Deusa Mãe. Nesse sentido, se expressa Neumann (1999, p. 199):

> O símbolo em que se interligam arquetipicamente tempo e espaço é o céu estrelado que, desde os primórdios, tem sido inundado de projeções por parte da humanidade. Neste contexto, é indiferente se - como no Egito, na Babilônia, na Arábia, na Índia, na China e na América - os céus eram interpretados como ocorria originalmente, segundo as vinte e oito estações primordiais da lua, ou como mais tarde, segundo as doze estações do sol; também não importa se as projeções predominantes são de animais ou plantas, de rio ou mar.

Os modelos de criação nas inúmeras variações encontradas sobre a criação do mundo conduzem a ponderar que esta origem situa-se muito antes do que se tem registros em diversas culturas e civilizações da antiguidade. Dentre as variações, encontram-se ideias bem diferentes, sendo que algumas se fundamentavam em processos catastróficos e caóticos na formação do mundo. Outras propuseram diversas versões para compreender a formação do

[12] Silva (2009, p. 29).

sistema solar, inspirando-se nos céus, suas noites e mistérios insondáveis, assim como a Terra e suas criações em diálogo com as águas abissais dos profundos mares do inconsciente primevo!



Figura 1-Via Láctea- Cinturão de Fótons. Spiral Galaxy NGC 3370, Home to Supernova Sein in 1994.
(Fonte: http://hubblesite.org/gallery/album)

Morte de estrelas e explosões de nebulosas fundiram-se e se auto-organizaram no que hoje é conhecido por "Via Láctea" (figura 1), e que, num passado remoto, os gregos chamaram de "Cinturão de Afrodite", sendo esta nebulosa considerada pelo universo da ciência como o cenário celeste na construção deste *Cosmo Sagrado*, no qual se originam vários mitos da criação e das origens. Cientistas mostraram que existe um ponto nessa nebulosa que se expande espiralando, e nesse processo de fusão das nebulosas supõe-se existir uma possível violência. Este choque encontra-se presente nos mitos de origem da criação do universo em diversas culturas e tradições. Para Gleiser[13] (2011, p. 21):

> Devido à sua natureza aparentemente imprevisível, fenômenos celestes como o aparecimento de cometas, a ocorrência de eclipses ou de chuvas de meteoros eram interpretadas como mensagens divinas, prenúncios de algum evento trágico no futuro próximo: é comum temermos o que não entendemos. Várias religiões e

[13] Brasileiro, doutorou-se na Inglaterra, professor e pesquisador de física e astronomia no *Dartmouth College-USA*. Recebe bolsa de pesquisa da NASA e OTAN.

> relatos folclóricos ligam essas aparições a desastres que ou acabaram de acontecer ou irão acontecer em breve, da morte de um rei ao fim do mundo.

A tradição oral da Antiguidade guarda, em sua memória ancestral, mitos e lendas de diversas culturas e tradições sapienciais, que foram registradas em manuscritos, pergaminhos e papiros, sendo os primeiros registros realizados através de hieróglifos e escritos do egípcio e grego arcaico. A história antiga pressupõe o caminho tecido e trilhado pelo ser humano. Nessa estrada encontram-se obstáculos cuja problemática, muitas vezes, esvazia o valor estético, tendo-se apenas a linguagem artística e a imagem como fonte. Indagam-se, a partir daí, quais foram as leituras que dialogaram com essas fontes da imagem e da literatura antiga, bem como quais as imagens perpetuadas e sua relação com o visual. Como a memória simbólica e o imaginário foram descritos de acordo com a interpretação e o período em que eram realizados os registros das obras de arte, dos mitos e das lendas primordiais?

Terra, Deusa Mãe e o Mito da Criação, das Origens! Como aconteceu o nascimento desta Criação? Com características similares às da religião da Grande Deusa, os símbolos fundantes dessa crença representam as tradições sagradas e as cerimônias performáticas e cultos ancestrais dedicados à *'Mãe Criadora e Mantenedora da Vida'*, que se perpetuaram nas comemorações e celebrações dos valores sagrados da Terra e da Natureza. Faur (1999, p. xvi) afirma que: "O primeiro conceito sobre a divindade foi expresso por nossos ancestrais na forma de Grande Mãe geradora, nutridora, e sustentadora de todos os seres, recebendo-os de volta em seu ventre após a sua morte para trazê-los novamente à vida", e conclui que "Seus atributos de fertilidade e abundância permaneceram nas estatuetas de deusas grávidas ou dando à luz e nas inúmeras deusas com características zoomórficas (FAUR, 1999, p. xvi)". Os atributos identitários da Deusa Mãe foram mantidos pela sua arte simbólica e estética sagrada.

Este é o período histórico que remonta às teorias sobre o matriarcado, ou seja, culturas com estruturas matriarcais, que têm como base a natureza, e seus inconstantes fenômenos que estão relacionados a outras culturas ancestrais, como registros encontrados na Índia, Ásia Central, Egito, norte da África e nas antigas civilizações das américas. Nesse sentido, afirma Terrin (1998, p. 84): "Uma confirmação indireta viria da religião pré-ariana pré-dominante na Índia e que tem as mesmas características dessa religião da grande deusa [...]". Dessas representações da grande deusa, encontram-se evidências nos ritos e cultos da religiosidade primitiva e popular indiana.

Os registros desse período foram soterrados ou esquecidos e, de acordo com Faur (2011, p. 27): "A descoberta e o estudo de artefatos pré-históricos estão mudando a

interpretação do processo evolutivo e religioso da humanidade, além de permitir o afloramento das nossas lembranças". Na opinião de Terrin (1998), em períodos anteriores alguns estudos foram muito criticados pela divergência de teorias que contrariaram a cultura dominante.

No entanto, após confirmações indiretas, Terrin (1998, p. 84) concorda com o estudioso da Basileia, *Bachofen*[14], cuja pesquisa foi conduzida por certo caráter ideológico e não histórico, sendo a sua teoria asseverada por ele, que diz: "Parece que Bachofen tinha essencialmente razão. O período mais antigo da história da humanidade, do qual se tem indícios unicamente pelos achados arqueológicos e que remontam ao sexto, sétimo milênio antes de Cristo, parece verossimilmente dominado pelo matriarcado". As descobertas de artefatos na região da Ásia Menor, Egito, Creta, Chipre, bacia do Mediterrâneo e Mesopotâmia conferem a presença de uma Deusa Mãe, que simbolizava os mistérios da criação, vida e morte. E assim Terrin (1998, p. 84) conclui que:

> Naturalmente não há documentos escritos e não podemos nos basear em muitos dados; todavia, por exemplo, alguns mitos antiquíssimos - entre os primeiros conhecidos - poderiam confirmar essa ginecocracia das origens, que correspondia a uma religião da vida, a um culto dos ciclos das estações e ao predomínio absoluto do amor e do acasalamento, da vida, do nascimento e da morte.

Da Terra Mãe tudo brotava com uma abundância infinita, ou seria a Serpente transformando-se em *Ser Alado,* mais conhecido como *Phanes* ou *Eros?* O mistério da criação é a metamorfose dos elementos a partir da atração e diálogo entre os opostos, que assim é interpretado por Neumann (1999, p. 229): "Caos e noite, água e céu primordiais, terra, montanha e rocha - eis o ponto a partir do qual se inicia o crescimento de todos os seres vivos. Ocorre em todo o lugar o processo mediante o qual a vida vegetativa brota das profundezas e das trevas noturnas primordiais, como plantas e árvores, como estrelas e ervas". Encontra-se, em mitos arcaicos, a *Serpente Alada,* ou o *pássaro de asas negras* como o portador da *luz da consciência,* bem como a *Serpente Ctônia,* que nasce da *Mãe Terra,* como a portadora da *Potência* e *Fertilidade,* sendo ela a representação simbólica da *Deusa Mãe Serpente* da Creta Minóica, no Período Neolítico e dos Metais.

A sociedade minóica mantinha relações míticas no seu cotidiano e adorava a Deusa Mãe, o que consolidava as imagens da deusa com características femininas e ctônias cultuadas como divindades imanentes da Deusa Mãe Natureza, que surgiam das entranhas da Terra.

[14] Das Mutterrecht, Basel (1981 *apud* TERRIN, 1998, p. 84).

Quanto ao significado religioso, Silva (2007, p. 107) faz uma alusão ao significado da serpente como símbolo de transcendência: "Este vem do fato de ela surgir da terra, da deusa Mãe-Terra e aí conviver. É a terra energizada e independente sem deixar de ser uma emanação. As serpentes são assim uma criação, uma emanação da Deusa Mãe". A serpente é a representação do poder da Deusa Mãe que pode transcender e voar, conforme narram alguns mitos e lendas arcaicas.

No período Neolítico, a Serpente como representação da Deusa continuamente é retratada com uma atitude postural agachada, em muitas ocasiões elas aparecem com os braços e as pernas sem forma humana e semelhantes às serpentes verdadeiras. Apesar da imaginação em relação a essa divindade ser bem diversa nas sociedades arcaicas, ora a sua figura é representada com cabeça de serpente, ora com cabeça humana, mas com boca alongada ou fossa nasal similar a da serpente. Para Gimbutas (2008, p.125): "Às vezes nas figuras estilizadas a própria identidade só pode ser descoberta através das serpentes retorcidas nas costas, ou em linhas pontilhadas, tramas em tabuleiro ou de tiras que implicam moldar a forma de serpente[15]". Esta divindade mostra suas características antropomórficas por ser uma mistura de humano e ofídico, deixando bem definida a sua combinação zoomórfica.



Figura 2 - Deusa Serpente de Creta (6.000- 5.500 a.C). Argila de cor escura, incrustada com linhas brancas. 14.2 cm.
(GIMBUTAS , 2008, p. 126)

As representações, as imagens e os sinais sagrados da Serpente podem ser caracterizados como sinuosos e arredondados ou em linhas e retas curtas: fálicos, zig-zag ou grade/quadrado; ou como nos mostra a figura acima (2), na qual Gimbutas (2008) constatou em sua pesquisa arqueológica as principais características de representação da Deusa Serpente

[15] "Tavolta nelle raffigurazioni stilizzate la sua identidà può essere scoperta solo grazie ai serpenti attorcigliati sulla sua schiena, oppure a bande punteggiate, trame a scacchiera o strice che implicano Foggia di serpente".

de Creta: a forma híbrida de humano e ofídico na escultura desta Deusa proveniente da Creta Neolítica. Sobre essa imagem da Deusa Serpente da Creta Meridional (6000-5500 a.C), Gimbutas (2008, p. 201) diz que: *"*A Deusa Serpente da Creta neolítica é representada em posição yogue, com perna similar a serpente, e olhos, nariz e boca humanos[16]". Esta é uma peça com característica zoomórfica de representação da divindade, na qual se pode observar que ela possui olhos em forma de triângulo com vértice para cima, boca reta e fechada, além de um nariz pronunciado e cabeça achatada, que são características estilizadas do humano; as mãos estão pousadas sobre as pernas, e estas são em forma ofídica (cauda) de meia lua.

O imaginário em torno da Deusa Mãe cria forma e se materializa nos humanos, os quais, homens e mulheres, manifestam seus atributos para entrar em sintonia e ressonância com a divindade. Nesse sentido, observa-se que emitindo sons ritmados que se transformaram em palavras, poesias e músicas, o ser humano performatizou sua prosódia[17] e seus gestos em ritos, e tocaram, cantaram e dançaram celebrando os momentos de alegria, agradecimento, amor, terror, tremor e temor. Dessa forma, sobre as representações dos ritos primitivos em atos performatizados, confirma Silva (2009, p. 101) que: "Num primeiro momento, os acontecimentos eram representados, repetiam-se os movimentos, os gestos, e as palavras e os sons escutados na ocasião e, por força da repetição, eles iam ganhando cadência e ritmo corporal". Este louvor inspirava uma constante busca no elo entre as gerações que transcenderam a passagem do tempo e proporcionaram a compreensão do significado do que seja ser humano na jornada cíclica da vida, explicando o significado das comemorações das passagens do tempo sagrado, das transformações dos ciclos da vida e a evolução da alma, e assim a humanidade materializou o Cosmo Feminino centrado na Deusa Mãe.

Ao identificar a performatização dos ritos arcaicos em gestos do ato sagrado, assim coloca Faur (2011, p. 27): "Ao celebrar esses ritos de passagem, alcança-se uma unificação e harmonização de todos os aspectos do ser feminino, curando antigas feridas, perdas, dores, bem como alegrias, realizações e conquistas". Nos antigos rituais dedicados à Deusa Mãe, eram reafirmadas as tradições da sabedoria ancestral, na qual preservavam seus mitos, símbolos, além das novas formas de criar e integrar as manifestações dos dons artísticos e artesanais.

---

[16] "La Dea Serpente della Creta neolítica. É reppresentata em posizione yogica, com gambe simili a serpenti e occhi, naso e bocca umani.*"*

[17] Prosódia: respeito ao acento silábico natural das palavras do texto a ser musicado.

Neste primeiro capítulo, apresentam-se, pois, os primeiros vestígios da Deusa Mãe expressos no seu espaço simbólico, assim como o seu apogeu e o imaginário na construção religiosa, política e social de culturas antigas, a sua relação com o Sagrado Feminino e os sinais sagrados no corpo da Deusa. Apresentam-se também a religiosidade centrada na Deusa Mãe e a sua manifestação teriomórfica em Deusa Serpente, bem como a arte no período minóico e os primeiros confrontos na busca da transcendência. Demonstra-se, portanto, que a humanidade passou por ciclos existenciais, nos quais a violência e a agressividade são inerentes aos humanos, desde os mitos de origem e, com o tempo, esses conteúdos simbólicos guardados na memória atávica se amplificam culturalmente em diversas situações, com as construções inerentes a distintos níveis de consciência.

1 SAGRADO FEMININO E OS PRIMEIROS VESTÍGIOS DA DEUSA MÃE

Há distintos fatores que se constituíram em dimensão utópica e artística no imaginário simbólico que se estabeleceu a partir do período Paleolítico Superior e Neolítico, no qual existia uma condição mítica entre os viventes. Esta origem mítica consagrava de maneira reveladora uma forma pacífica e harmoniosa de se viver, no qual a Deusa Mãe assumia formas de representação da natureza (árvore, serpente, pássaros), sendo cultuada como fertilidade viva e doadora de toda subsistência humana, assim se manifestava e era reverenciada nos cultos primitivos. Observando esta memória, Jung (2000, p. 87) descreve a perspectiva do surgimento do conceito em relação à Deusa Mãe: "O conceito da Grande Mãe provém da História das Religiões e abrange as mais variadas manifestações do tipo de uma Deusa Mãe". São encontradas desde as mais remotas culturas, com diferentes nomes e arquétipos, mas sempre como geradora de vida e provedora.

No período matrifocal[18], no tempo em que reinava a Deusa Mãe, a vida dos humanos estava sob a sua regência que provia a todos de alimentos e demais necessidades, ela representava toda a criação e as suas funções e valores determinaram seu campo e seu período de atuação.

Muitos fenômenos aconteciam no íntimo da esfera do feminino matricial e há indicações que em relação à fertilidade e suas derivações eram da ordem do universo do divino feminino, no qual a mulher regia os mistérios, tanto da vida humana quanto dos alimentos, havendo, assim, um fortalecimento da sua identidade feminina por estar a serviço da Deusa Mãe. Em relação ao papel da mulher nessa sociedade, assim se posiciona Eliade (2008, p. 121): "O fenômeno social e cultural conhecido como matriarcado está ligado à descoberta da agricultura pela mulher". A imagem dessa mulher, cujo fruto misterioso é um híbrido que brota do intercurso entre uma fêmea e algo divinizado, foi construída nas instâncias de reflexões contemplativas do ethos da cultura dominante na época.

Poucos foram os registros míticos deixados por esses povos e que sobreviveram aos eventos e ciclos da natureza; em seus estudos, Neumann (1999, p. 229) conclui que: "No estágio mais remoto da vida humana, a função principal das mulheres consistia na colheita de plantas, raízes e tubérculos, na mesma proporção em que a caça pertencia aos homens". A manutenção da fertilidade da natureza foi o primeiro espaço consagrado à mulher como

[18] Matrifocal: Sociedade centrada na mãe e na mulher.

representação da Deusa Mãe.

Nesse momento da história, as sociedades e culturas antigas eram aferidas como o lugar de origem da agricultura, das artes manuais, bem como da criação e domesticação dos animais. Isso é confirmado por Neumann (1999, p. 229) quando diz que: “A mulher, no período primordial, por sua intimidade com o reino vegetal, dispunha de um vasto conhecimento desse reino vital, que assume um papel de significado tão essencial no âmbito dos mistérios primordiais do Feminino”. Nessa mesma linha de estudos, encontramos outra observação que é asseverada por Faur (2011, p. 28), que diz: “Como as mulheres eram as responsáveis pela preparação dos alimentos durante o período anterior - da coleta (de raízes, sementes e frutos) - é fácil deduzir que foram elas que deram início à agricultura, ao lançar na terra as sementes dos frutos coletados”. Esse foi um momento de profundas transformações que revolucionaram o desenvolvimento sociocultural dos povos antigos.

Sobre esse período em que a Grande Mãe é associada à agricultura e venerada por diversos povos, Neumann (1999, p. 236) conclui que: “A Grande Deusa, enquanto Senhora dos seres vivos, não é somente a geradora da vida cósmica, nem seus desígnios se restringem aos elementos e à vegetação terrestre”. Ela abarca o todo vivente e os domínios da Deusa Mãe se estendem por todas as manifestações e consciência do mundo arcaico.

Pode-se, ainda, observar o simbolismo e a relação sagrada com a natureza e o culto prestado aos seus elementos, que estão representados nas árvores, nas rochas, nas cavernas, nos pássaros, nas serpentes e nas águas profundas, nos quais experimentaram uma ressignificação, passando a ser associados à deusa em seu aspecto antropomórfico.

A Grande Deusa ordena o mundo dentro da sua visão hierárquica, com projeções simbólicas do seu papel e uma força numinosa que lhe garante o espírito feminino divino e detentor do poder no estágio primevo da humanidade. Neste, a unidade do grupo era dominante e o totemismo a sua expressão fundante, uma vez que as diferenças existentes entre os humanos, os animais e as plantas e sua relação com a organicidade do mundo não eram vistas separadamente, assim confirmando Neumann (1999, p. 237): “O grupo primitivo, em quase todo o mundo, vivenciava-se numa relação de descendência de um animal ou uma planta, como que era mantida a relação de parentesco”. E, devido à crença no caráter sagrado da concepção da mulher como obra de um poder divino, Neumann (1999, p. 237) conclui que:

> A mitologia, as histórias e as lendas de todos os povos e épocas nos apontam que o feminino era em geral fecundado através de contato com animais numinosos-serpente e ave, touro e carneiro bem como através da ingestão de frutas, pelo vento,

> pela lua, pelos espíritos dos antepassados, pelos demônios e pelos deuses, etc. E o totem era um espírito fecundante e impessoal desse tipo.

Com o imaginário e o olhar contemporâneo, busca-se compreender como se deu o mistério do surgimento do humano no seu devir terreno, bem como as narrativas que permeiam o distanciamento dele com a natureza; indaga-se, portanto, quais são os elementos que caracterizam os primeiros vestígios da Deusa Mãe como geradora da matriz cosmogônica primeva.

Nessa perspectiva, as águas estão presentes no conjunto de elementos da sacralidade pré-formal, cujo aspecto essencial estrutura a cosmogonia aquática e promove revelações em determinadas hierofanias. Tendo uma visão própria de como o simbolismo da água conserva a sua latência, Eliade (2008, p. 110) afirma que: "As águas simbolizam a soma universal das virtualidades: são *fons et origo*, o reservatório de todas as possibilidades de existência; precede toda forma e sustentam toda criação". Resulta, dessa forma, num simbolismo que implica questões relativas à morte seguida de um novo nascimento ou renascimento, bem como a regressão pré-formal quando a imersão tem o significado de dissolução de formas, e estas simbolizam o novo nascimento a partir da emersão que se manifesta na forma regenerada após a imersão nas águas primordiais.

Esse conjunto simbólico de significados que correspondem a esta cosmogonia que se manifesta na água e se expressa em forma assim é visto por Eliade (2008, p. 110) que conclui: "À cosmogonia aquática correspondem, ao nível antropológico, as hielogenias: a crença segundo o qual o gênero humano nasceu das águas". As linguagens simbólicas das águas produzem significado nas coisas, que passam, portanto, a ter aquele significado.

O imaginário da água foi simbolizado na iconografia de vários povos da pré-história com o motivo serpentino e zig-zag, sendo estes os motivos simbólicos mais antigos que se tem referência documentada, conforme explica Gimbutas (2008, p.19): "No Paleolítico Superior, o zig-zag é um motivo comum e aparece em associação com a imagem antropomórfica do pássaro, peixe e falo" [19]. E demonstra, como registro da sua pesquisa, artefatos (3- a e b) encontrados em sítios arqueológicos com datação aproximada de 30.000 a 12.000 anos; examinando a iconografia, suas figuras e sinais revelam a linguagem do simbolismo aquático.

[19] "Nel Paleolitico Superiore lo zig-zag è um motivo comune e appare in associazone com immagini antropoforfiche di uccello, pesce e fallo".



Figura 3 - (a) Costela de rena com incisões, pertence ao Sítio Cro-Maggnon (30.000 a.C.), em "Les Eyzies", Sul da França; mede 5,8 cm. (GIMBUTAS, 2008, p.19). b) As serpentes aparecem na arte do Paleolítico Superior; Lortet; 12.000 a.C. acerca; alt. 2,5cm. (GIMBUTAS, 2008, p.122)

Nesta figura (3), nota-se que os primeiros sinais da serpente estão registrados de maneira rudimentar, na qual a figura (a) apresenta, em sua superfície, um motivo antigo de figura antropomórfica, que concebe uma cabeça de animal (pássaro aquático), com incisões em forma de M e motivos de zig-zag no que parece ser seu corpo. O simbolismo aquático representado no artefato refere-se a um híbrido de humano e pássaro aquático, e a alternância entre o zig-zag e o sinal do 'M' demonstra a força fecundante e regenerativa da água. Nesse sentido, assim afirma Gimbutas (2008, p.19): "Na Europa antiga, nos tempos Magdalenianos e posteriores zigue e zague e M eram incisões pintadas em formas uterinas e vulva, aludindo afinidade entre zigue e zague e M, a umidade feminina e o liquido amniótico"[20]. A duplicação do M, do zig-zag, assim como os furos e círculos constituem símbolos aquáticos como representação da fertilidade da divindade nas principais peças decoradas remanescentes da Europa pré-histórica.

Nesta figura (3b), observa-se uma incisão interessante com a serpente associada a pássaros, filhotes, plantas e uma linha tríplice que se acredita que poderia ser utilizada em ritual da primavera para o crescimento e regeneração das forças da natureza; encontra-se, em primeiro plano, uma serpente alongada, associada a três linhas, círculos, ramos e pequenas linhas em sucessão, e Gimbutas (2008, p. 122) completa a interpretação**:** "Esse conjunto de símbolos faz crer que o objeto foi realizado por um ritual de primavera/verão, quando as serpentes, pássaros e plantas se regeneram" [21]. Esta figura (b) configura a manutenção do desenho da serpente, desde o Paleolítico Superior continuando no Mesolítico e Neolítico; assim deixaram uma considerável quantidade de objetos com marcas identitárias da serpente. Sobre esta peça, Gimbutas (2008, p.122) conclui que: "interessante este chifre com incisões de serpente associadas a pássaro, cachorrinho, plantas e a uma linha tríplice, que faz pensar que

[20] "Nell'Europa Antiga, ai tempi magdaleniani e oltre, zig-zag e M furono incisi o dipinti in forme uterine e lenticolari(vulva), alludendo all'affinità simbólica tra zig-zag, M, umidità femminile e liquido amniótico".
[21] "Quest'insieme di simboli fa ipotizzare che l'oggetto fosse stato realizzato per um rituale di primavera/estate, quando serpentei, uccelli e piante si regenerano".

foi utilizado em ritual da primavera, devido ao crescimento regenerativo no Magdaleniano Médio."[22]. Existem hipóteses de que esse tipo de artefato, com elementos figurativos primários dos sinais da serpente, como uma epifania ofídica, fora utilizado em rituais de regeneração na pré-história.

A revelação telúrica manifesta-se mediante a crença da aparição dos homens pela Terra que, como embrião humano, adquiriu forma nas profundezas da força ctônia da Mãe, como afirma Eliade (2008, p. 117): "A crença de que os homens foram paridos pela Terra espalhou-se universalmente. Em várias línguas o homem é designado como aquele que 'nasceu da Terra'". Dessa maneira, a Terra é referendada como metáfora de Mãe criadora dos humanos que brotam das suas profundezas reveladas nas cavernas, grutas, fendas e montanhas.

O relacionamento místico da Terra com os humanos é uma variante da sua fecundidade como modelo mítico da paternogênese que, associado ao elemento água, proporciona uma fertilidade espontânea desse modelo cosmogônico da criação, como revelação para compreender os ritmos cósmicos que constituem o enigma do mistério da geração e criação da Vida, e este mistério pertence ao âmbito do Sagrado Feminino.

Essa combinação fecundante de terra e água assim é explicada por Neumann (1999, p. 228): "A combinação dos elementos água e terra representa, acima de tudo, um Feminino primordial; é o charco e o esterco fértil, em cuja natureza urobórica a água pode ser igualmente vivenciada tanto como masculina e fecundante, como na qualidade feminina, parideira". Barro é o elemento no qual são moldadas e adquirem formas as primeiras imagens divinizadas no seu aspecto essencial.

A busca de sentido levou o humano à sua jornada pessoal que, movido por incertezas, o homem da pré-história sobreviveu a um mundo impreciso e espantoso. Ao se encontrar, ele encontra o outro e assim, pelo diferente, ele se afasta do sagrado e se assombra ao se lançar no fluxo da vida. Encontra, então, um complexo caminho a ser tecido e trilhado num universo desordenado, no qual a multiplicidade potencializa as metamorfoses que inquietam constantemente o imaginário desse homem primevo. Ao falar sobre essa evolução, Silva (2009, p. 38) diz que: "Aos poucos, muito lentamente, o homem foi percebendo o Cosmo: a ordem, a harmonia e a beleza, dadas pela compreensão das leis naturais". E assim construiu seu imaginário, bem como materializou o que concebia como movimentos codificados nos sentidos e significados das culturas arcaicas.

[22] "Interessante questo corno inciso con un serpente associato a uccelli cuccioli, a piante e a uma tri-linea, che fa pensare a um uso in um rituale primaverile per la crescita rigenerativa Magdaleniano Medio."

O primeiro instrumento construído pelo humano foi a lasca e, posteriormente, o bastão, que é explicado por Silva (2009, p. 48): "Antes de fabricar a lasca, como caçador coletor, aquele ser consumia a natureza tal com ela existia naturalmente e, fazendo parte do ciclo ecológico, ele também era consumido; ao morrer tornava-se húmus, nutrindo a terra que lhe alimentou em vida". Com a sua primeira criação, a lasca, houve avanço na sua categoria de caçador e coletor, e assim ele vai transformando a natureza para melhor conviver com ela. Intencionalmente, o humano cria símbolos e inicia o seu comportamento cultural.

As imagens desenhadas no artefato, conforme mostra a figura abaixo (4), são os primeiros sinais geométricos encontrados em várias regiões da Europa e remontam configurações associadas à serpente. Os primeiros registros da serpente são reconhecidos na arte desde o Paleolítico Superior, mantendo-se nos períodos subsequentes, conforme explica Gimbutas (2008, p.122): "Uma considerável quantidade de objetos em osso e corno do Magdaleniano são desenhados com formas de serpentes e marcados com zigue- zague, linhas paralelas e temáticas com formas de losango interconexos [23]". E por todo o Neolítico são encontradas outras figuras de serpente e suas marcas identificadoras como boca alongada, três linhas, círculos, furos, espiral, triângulo, linhas, pontos e grades são suas representações.

Ao analisar a figura 4, observa-se desenhada uma serpente de linhas tortuosas, zig-zag e forma triangular definindo a cabeça; notam-se, ainda, círculos que remetem a uma simbologia lunar, furos e vários triângulos e linhas que formam desenhos associados à regeneração da serpente. Na descrição de Gimbutas (2008, p. 287), ela afirma que:

> Sobre esse machado mesolítico, é apresentado outro aspecto de renovação, que é obtido com a incisão da serpente em forma de zig-zag, e como uma serpente antropomórfica, que é associada a triângulos e losangos. Perto da figura antropomórfica com cabeça em forma de losango, encontram-se duas linhas de zig-zag e, às vezes, as serpentes têm 17 curvas que saem do furo[24].

Em alguns desenhos, a esfera pode representar a lua cheia, ou designar um ciclo lunar quando linhas onduladas compõem o desenho, assim como uma peculiaridade tortuosa que simboliza a sua troca de pele também estão representadas na arte pré-histórica.

---

[23] "Una considerevole quantità d'oggetti in osso e in corno Del Magda leniano sono sagomati a serpente e marcati com zig-zag, linee parallele ondulate e motivi a losanghe interconnesse".

[24] "Su questa ascia mesolítica in palco um altro aspectto del rinnovamento è ottenuto con incisione di serpente a zig-zag e com un serpente antropomorfo, associati a trianguli e rombi. Vicino a uma figura antropomorfa com testa romboidale due linee a zig-zag,forse serpenti, hanno 17 curve che partono dal foro"

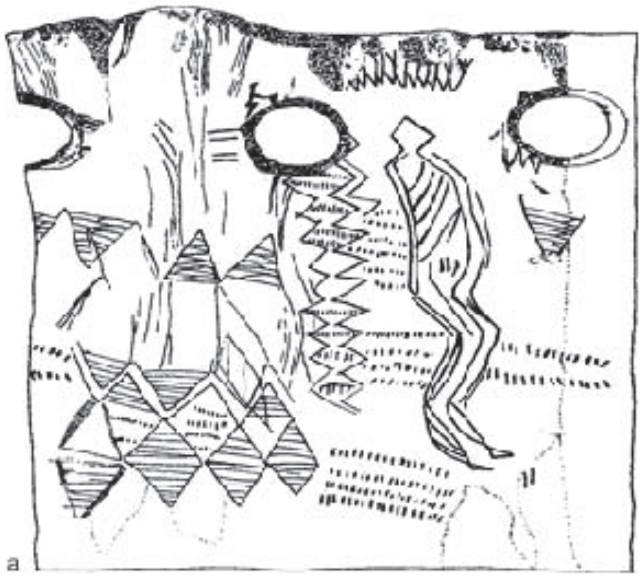


Figura 4 - Machado com desenho geométrico encontrado na Dinamarca, Jordiose, e pertence ao Mesolítico da Europa norte ocidental. (GIMBUTAS, 2008, p. 287)

Os estudos e dados arqueológicos revelam, em diversas pesquisas, uma datação de 1,5 milhão de anos da criação dos primeiros objetos, cuja fabricação pertence ao humano pré-histórico. Este dimensionou o objeto a ser criado de acordo com a sua precisão, e com o sentido de dimensão nasce o pensamento lógico, uma vez que o instrumento (símbolo) criado era necessário para resolver determinada demanda. Desse modo, o humano aprende o 'visar' o olhar com foco definido. Nesse sentido, Silva (2009, p. 48) complementa:

> Identificar necessidades aparece junto com o visar e a intencionalidade. Criando um comportamento intencional, ele estabeleceu os primeiros passos da espiritualidade, termo que faz referência a tudo que não é material no ser humano, o produto de sua mente: seu jeito de ser, sua sensibilidade, sua capacidade de identificar o factível e o irrealizável, sua inteligência, sua memória e também suas crenças. A intencionalidade fez surgir a necessidade de o homem se comunicar com o sagrado.

Portanto, com a possibilidade de escolha, o homem se liberta e, com liberdade de expressão, afirma a sua cultura com a construção de seu sistema simbólico e se distancia do comportamento instintivo. O desenvolvimento dessa construção foi favorecido por uma conjuntura voltada para o estímulo de processos de transformação da realidade; e a imaginação, portanto, estimulou novas percepções de tempo e espaço, que assim é explicado por Silva (2009, p. 59): "A percepção do tempo e do espaço é impossível sem a memória imagética", que é construída conforme ele dialoga com seu sistema simbólico.

Os primeiros registros da pré-história, encontrados em cavernas sobre o momento e a realidade vividos, demonstram que no Paleolítico Superior encontram-se pinturas com formas e simbolismos distintos como serpentina, zig-zag, meia lua, e chifres em forma de meia lua, cuja associação prosseguiu por milênios, demonstrando a associação simbólica entre o humano e o animal, tendo o espaço sagrado para registrar o sentido de o seu devir. Explicando sobre a energia inerente das formas em seu movimento contínuo e dinâmico do tempo cíclico, assim afirma Gimbutas (2008, p. 279): "Sinais de chifres, de serpentes e de espiral são virtualmente inseparáveis, sendo a espiral mais uma geometrização artística que uma atração simbólica da dinâmica da serpente" [25]. E demonstra, na figura abaixo (5), uma cena registrada em uma gruta na Espanha onde constam dos primeiros sinais remanescentes do Paleolítico Superior, na qual aparecem as associações entre animais e a força da espiral associada à forma serpentina, e os chifres que se conectam com a lua, como representação da deusa.

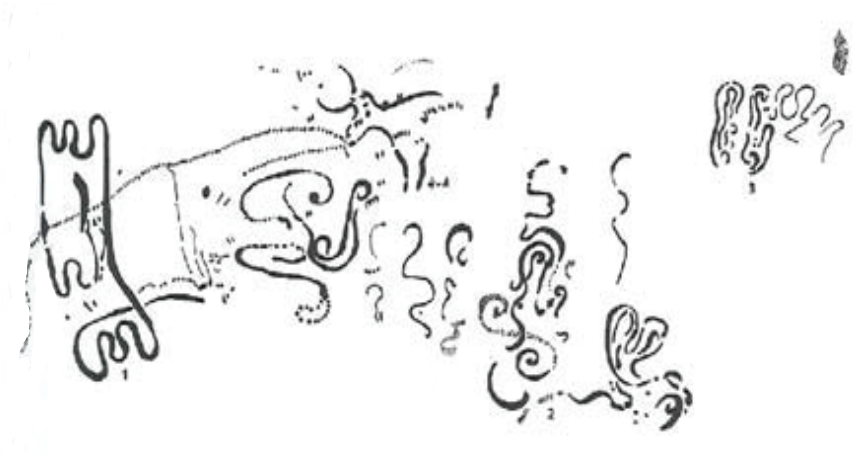


Figura 5 - Nesta Gruta de La Pileta, próxima a Gibilterra, Espanha, encontra-se um desenho com a espiral de energia e do tempo cíclico, que emerge no Paleolítico Superior. Nela depara-se com associações de animais com feições de serpentes e com chifres. Acerca de 13.000 - 10.000 a.C; altura da figura a esquerda 80 cm. (GIMBUTAS, 2008, p. 279)

Há, neste imaginário simbólico, uma integração funcional na participação do ritual, tecida na composição que é presente nas figuras com máscaras que performatizam um drama ritualístico. Neste, encontram-se figuras dançantes em solo, gestos ritualísticos em diálogo

[25] Segni a corno, a serpente e a spirale sono virtualmente inseparabili, essendo la spirale sai uma geometrizzaione artística Che um'astrazione simbólica del dinâmico serpente.

com animal ou em pequenos grupos, bem como aparece o símbolo itifálico em componentes do ato cênico, conforme afirma Gimbutas (2008, p.178) sobre a sua análise da figura (6) abaixo:

> Dois homens felizes, itifálicos, estão no chão amarrados pelo pescoço e tornozelo. Perto deles cinco homens em estado de êxtase parecem executar uma dança ritual. Dois são mostrados com os braços elevados no alto, outros com os braços elevados pela metade ou abaixados - e intenso é o movimento deles. Embaixo dessa cena de dança sete figuras são igualmente empenhadas em outras atividades, às vezes conexas ao cervo (um sacrifício?) mostrado perto deles. Uma das figuras dançantes na parte superior é desenhada em cima da cabeça do cervo, o que nos faz pensar que a data do dançante pode ser posterior a aquele do animal; datar os homens e o cervo na mesma época resulta então contestável. [26].



Figura 6 - Homens com máscaras de pássaro celebrando um rito: (1) Duas figuras incisas na Gruta de Altamira, na Espanha Setentrional, Magdaleniano, provavelmente de 13.000-11.000 a.C. Escala acerca de 1/8 a 1/12. Alt. 116 cm. (2) Cena ritual

[26] Due uomini itifallici giacciono a terra legati per il collo allá caviglia. Vicino a loro cinque uomini in stato d'estasi paiono eseguire una danza ritualística. Due sono mostrati con le braccia levate in alto, altri com le braccia alzate per metà o abassate- e vivido è il loro movimento. Sotto questa scena di danza sette figure sono parimente impegnate in altre attività, forse connesse al cervo (un sacrificio?) mostrato vicino a loro. Unna delle figure danzante nella parte superiore è designata sulla sommità della testa del cervo, il che fa pensare che la datazione del danzatore sai posteriore a quella dell'animale; la contemporaneità di uomini e cervo risulta dunque contestabile.

> esculpida em profundidade na rocha, na Gruta de Addaura, Monte Pellegrino, Palermo. Gravettiano – Epipaleolítico; alt. da figura 96,7 cm. (GIMBUTAS, 2008, p. 179)

Nesse contexto histórico, o processo de inumação inicia-se no ritual que sucede a caçada na qual houve uma morte, quem morreu retorna à vida, sendo o morto representado por alguém. O ritual é tão forte que se percebe que há vida após a morte; e assim Silva (2009, p.103) afirma que: "No processo de exteriorização, na ritualização, as lembranças transformam-se em fantasmas com os quais eles têm um relacionamento simbólico, cada vez mais vivo". Considera-se este como um tema simbólico e, portanto, passível de especulação, e ainda sem conclusão de pesquisadores.

Nas sociedades caçadoras e coletoras, percebe-se uma relação precária dos humanos em relação à natureza e aos animais; a relação existente entre homens e mulheres desenvolve-se com o devir humano, sendo perceptíveis, nas especulações relativas às honras fúnebres, nas quais são realçadas algumas diferenças entre os dois gêneros, que é afirmado por Silva (2009, p.107): "As diferenças de como eles viviam levavam a diferenças de como homens e mulheres morriam e eram enterrados". Nesse sentido, observa-se que da maneira como a sociedade enterra seus mortos reflete no tratamento de seus membros.

Por outro lado, observa-se que o simbolismo encontrado nos gestos mortuários, nos quais a preocupação era apenas evitar predadores, é diferente dos gestos funerários. De acordo com seus estudos, Silva (2009, p. 93) diz que:

> A inumação vem associada a gestos funerários, gestos que de alguma maneira estão associados à vida futura daquele ser e ao passado ao qual aquele corpo já esteve associado e é esse o assunto que nos preocupa aqui. A inumação é um ritual, é um conjunto significativo de gestos funerários, cujo objetivo é estabelecer uma comunicação com o além, momento em que se resgata o passado e se afirma um presente do qual aquele que se foi não faz parte.

Em pesquisa arqueológica de Gimbutas (2008) são apresentadas diferentes estatuetas que, provavelmente, são exemplos isolados de tumbas destruídas de distintos grupos culturais e que demonstram as diferenças nos gestos dos braços, assim como a diferença entre a gestualidade funerária entre homens e mulheres, conforme demonstra a figura (7) abaixo.

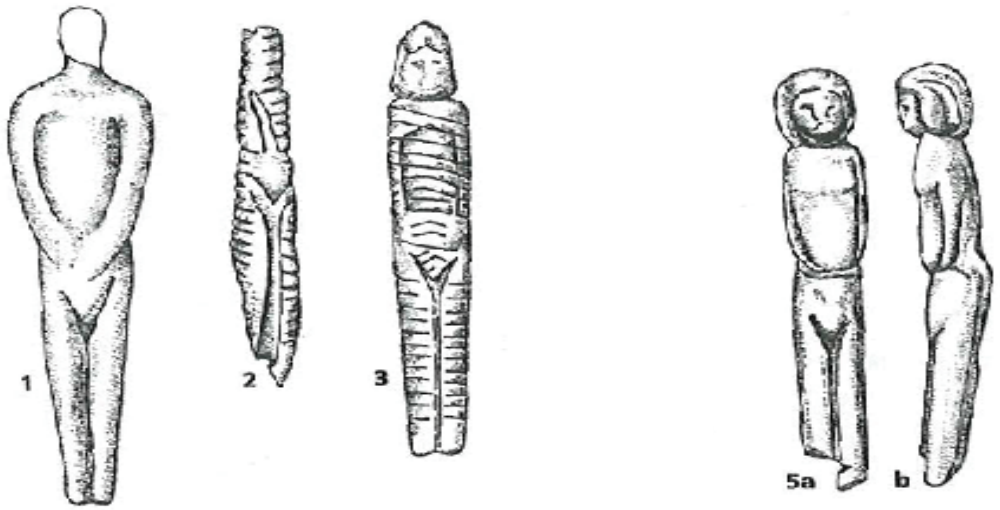


Figura 7 - "Totalmente diferente da maciça estatueta com amplos seios e gluteos são os nus rígidos e as imagens com forma de casulo do Paleolítico Superior, como este proveniente de Malta, Sibéria; 16.000-13.000 a.C.; altura 13,6 cm[27]". (GIMBUTAS, 2008, p. 198)

A divindade relacionada à morte possui sinais claros no imaginário simbólico da regeneração e da vida, que são componentes básicos da sua identidade; portanto, encontram-se, em desenhos simbólicos, os sinais como zig-zag, labirinto, vulva, além de motivos geométricos que estampam as decorações de objetos encontrados nas mais diferentes circunstâncias. Sobre a iconografia relativa ao imaginário da morte e da regeneração encontrada na Europa Antiga, Gimbutas (2008, p.187) diz que: "As principais imagens da morte que podemos reencontrar na pré-história e que ainda têm um papel nas crenças populares são o urubu, a coruja, o falcão, a pomba, o javali, a branca Senhora e o cão de caça e o osso seco[28]". A força vital da deusa que tanto dá a vida, quanto acolhe o corpo na morte, assim como o seu poder de regenerar e dar uma nova vida, é revelada na iconografia que demonstra o ciclo de existência da manifestação da deusa pré-histórica, como materialidade da morte. Um motivo recorrente na pré-história quanto à simbologia da morte é a serpente, uma vez que, ao vir associada com a regeneração, a serpente foi a sua representação emblemática na antiguidade.

[27] Completamente diversi dalle massicce statuette con ampi seni e glutei sono i Nudi Rigidi o immagini a forma di bozzolo del Paleolitico Superiore, come queste provenienti da mal'ta Siberia;16.000-13.000 a.C.; altezza della più grande 13,6 cm.

[28] "Le principal immagini della morte Che possiamo rintracciare nella preistoria e che ancora giocano um ruolo nelle credenze popolari sono l'avvoltoio, la civetta, il cuculo/falco, la colomba, il verro, la Bianca Signora e il segugio e l'osso secco".

Em períodos arcaicos, pode-se identificar que houve pintura corporal devido aos sinais encontrados em algumas grutas de registros em períodos posteriores, no qual ficou claro que havia produção de tinta, apesar de não serem encontradas pinturas nas cavernas. Como o Cosmo feminino é diferente do Cosmo masculino, é possível identificar certa diferença nas pinturas, bem como as cores: presume-se que as mulheres usavam as cores brancas, vermelhas e pretas para representar a Grande Mãe; e colocavam linhas curvas, circulares, sinuosas, espiral, labirinto e o triângulo para demonstrar o seu caminho simbólico; o homem, com o seu visar, apenas linhas retas, mais curtas, bem como a caça, revelando a sua objetividade.

Encontram-se, ainda, relevos esculpidos em cavernas, grutas e colinas com representações de figuras femininas, conforme figura abaixo (8), que mostra uma mulher reclinada, com os braços para cima e pernas abertas, a qual se presume uma postura parturiente que, simbolicamente, concebe a deusa parindo suas dádivas, enquanto representação da natureza e a cultura ambiental dos povos pré-históricos. Em seu estudo, Gimbutas (2008) atesta sobre os detalhes e as diferenças das figuras encontradas nas grutas, e assim ela expressa sobre a figura 8, conforme descrição abaixo: Essas figuras (8) estilizadas na posição de parto evidenciam as diferenças culturais dos grupos referentes a períodos distintos da história, nos quais se encontra registrado em diversos espaços como representação da arte expressiva da deusa em seu aspecto simbólico de dar a vida.

Essas incisões em grutas remontam a um período de cerca de 13.000 a 10.000 anos, na região da França. Sobre os desenhos encontrados em sua pesquisa arqueológica, assim é explicado por Gimbutas (2008, p.105): "Estas famosas "mulheres deitadas", esculpidas em relevo e seguindo o perfil natural de uma gruta magdaleniana, na realidade retratam mulheres em posição de gestação[29]". Portanto, o detalhe e as diferenças das figuras apresentadas pela pesquisadora demonstram as distintas representações da Deusa Mãe na arte pré-histórica.

[29] Queste famose "donne sdraiate", scopite in rilievo seguendo i profili naturali di uma grotta magdaleniana, verosimilmente ritraggono donne in posizione gestatória".

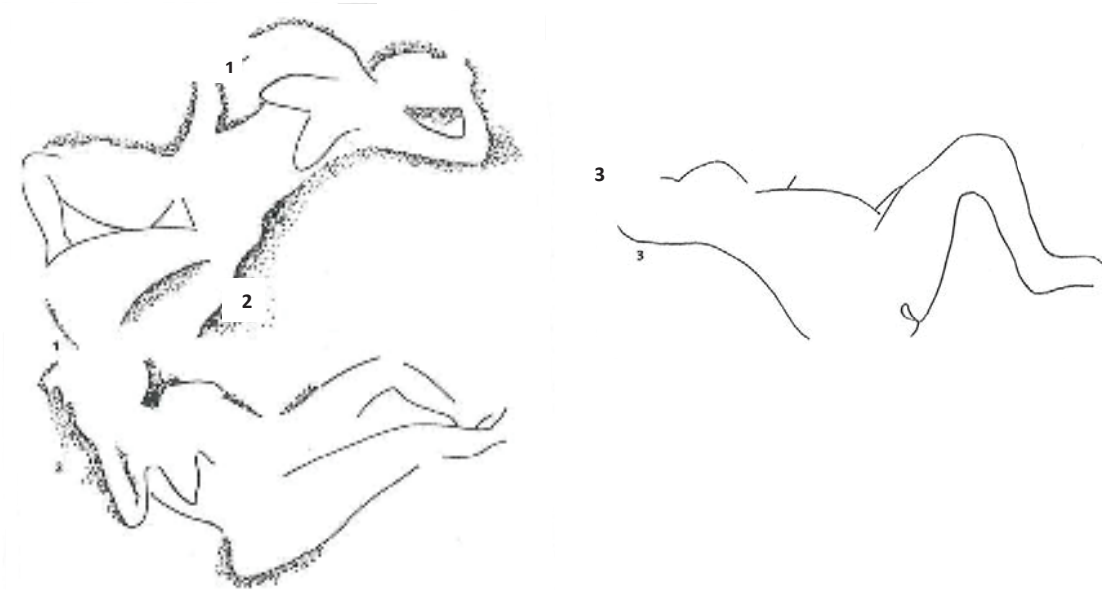


Figura 8 - As figuras são longas e medem cerca de 1 metro, elas estão na gruta da Magdalena, próximo a Penne du Tarn, França; 10.000 a.C. A figura (1) está próxima de um bisão, e está situada no primeiro quarto da gruta de La Magdalena; a figura (2) está próxima de uma égua, na mesma gruta. A figura (3) é uma incisão que vem da Gruta Gabillou, Dordogna, França; 13.000-12.000 a.C. (GIMBUTAS, 2008, p.105)

Conclui-se, portanto, que os primeiros vestígios da Deusa Mãe, bem como da serpente como representação da divindade, caminham desde os primórdios da humanidade e seus registros remontam mais de 30.000 anos, conforme demonstra a arte da pré-história.

1.1 O Corpo da Deusa: Espaço Santuário da Deusa Mãe Terra

Mediante a transformação da natureza, o humano interpretou essa metamorfose como expressão criadora que surgia do interior da Terra, como manifestação do sagrado; e assim ele compreendia e mantinha relações sacralizadas no seu ato cotidiano e, com a vivência do vir-a-ser, ele cria o tempo sagrado. Conforme o homem caminha e explicita a sua dimensão intencional, ele se coloca no mundo e se afasta do eterno presente e cria o tempo profano; e assim ele segue tomando consciência de um tempo diferente que também se delimita em espaço.

O espaço nasceu sagrado, posteriormente apareceu o sentido do profano e o sagrado perdeu espaço para o profano, que se deu na medida em que a humanidade foi tomando consciência e conhecimento do '*espaço-tempo'* e, a partir daí, toda a evolução da humanidade

seguiu dialogando nessas polaridades do sagrado e do profano. Evidenciando os aspectos da manifestação do sagrado que se mostra diferente do profano, assim Eliade (2008, p. 17) se expressa: "O homem toma conhecimento do sagrado porque este se manifesta, se mostra como algo diferente do profano, concluindo que a primeira definição que se pode dar do sagrado é que este se opõe ao profano". O processo de evolução era visto como sagrado, com divindades zoomórficas e sem forma definida, um sentido primal da criação.

Nessa perspectiva, o sagrado constitui o princípio da evolução e, como tal, Eliade (2008, p.17) demonstra que o termo '*hierofania*' significa '*algo de sagrado que nos revela'* - para indicar a manifestação do sagrado no processo de interpretação de outros significados. O Cosmos, na sua totalidade, pode tomar-se uma *hierofania*. No entanto, Eliade (2008, p.30) mostra que: "Inúmeras vezes nem sequer há necessidade de uma teofania ou de uma hierofania propriamente ditas: um sinal qualquer basta para indicar a sacralidade". Portanto, existem meios diferentes em que o espaço é concebido e revelado como sagrado, e a sagração de determinados objetos e espaços é que toma a manifestação religiosa concreta.

Assim se criam, pelo fenômeno da sacralidade, rupturas espaciais que tornam as amostras qualitativamente distintas. Ao se fazer essas rupturas, cria-se a correspondência de uma "*fundação do mundo*". Através dos sinais e das *'teofanias',* faz-se a passagem do mundo profano para o mundo do sagrado. Essa passagem, como símbolo de continuidade, assim é confirmada por Eliade (2008, p. 29):

> O limiar que separa os dois espaços indica ao mesmo tempo a distância entre os dois modos de ser, profano e religioso. O limiar é ao mesmo tempo o limite, a baliza, a fronteira que distinguem e opõem dois mundos – e o lugar paradoxal onde esses dois mundos se comunicam, onde pode efetuar a passagem do mundo profano para o mundo sagrado.

No aprofundamento dos seus estudos, Eliade (2008, p.17) asseverou que: "Para o homem religioso, o espaço não é homogêneo: o espaço apresenta roturas, quebras; há porções de espaço qualitativamente diferentes das outras". Dessa forma, o homem religioso compreendeu que o espaço apresenta diferenças entre as suas porções, e esta percepção precedeu sua reflexão primária sobre o mundo; e a compreensão se amplia ao aquiescer com Eliade (2008, p. 26) que diz: "Vemos, portanto, em que medida a descoberta - ou seja, a revelação - do espaço sagrado tem um valor existencial para o homem religioso; porque nada pode começar, nada se pode fazer sem uma orientação prévia- e toda a orientação implica a

aquisição de um ponto fixo". E assim surge a possibilidade de esse ponto orientar a relatividade do espaço real.

A citação acima mostra, claramente, que relação tempo-espaço não é homogênea, e que não somente os lugares podem ser sagrados, além de ser necessária uma orientação espacial, ou seja, um ponto fixo; e com estas características norteadoras Eliade (2008, p. 79) afirma que: "O homem religioso sente necessidade de mergulhar por vezes nesse Tempo sagrado e indestrutível". Cabe ressaltar a colocação de Reimer (2009c, p. 1), que segue a mesma lógica de Eliade quanto à experiência inefável de Espaço/Tempo, quando afirma que:

> Esse espaço, ou tempo, passa a adquirir elementos outorgantes de sentido para o *homo religiosus*. O sagrado passa a ser o real por excelência e aquilo que confere um ponto fixo para o *homo religiosus*. O Sagrado confere estado de cosmos ordenado ao caos do mundo. Isso é comumente chamado de 'cosmicização'. A busca da percepção desta 'ordem é um elemento que perpassa as análises de Eliade sobre o assunto. Aliás, Eliade tem uma tendência pela detecção do 'real' enquanto 'ordem' no mundo, no sentido de contraposição ao caos como 'caótico e perigoso fluxo das coisas'.

Para aqueles que têm uma experiência religiosa, toda a natureza é suscetível de revelar-se como sacralidade cósmica, pois as mediações feitas na comunicação simbólica possibilitam a relação com o '*inteiramente outro';* no entanto*,* nem sempre o sagrado é perceptível. Nessa linha de pensamento, Reimer (2007, p. 81) diz que: "Pela diversidade cultural e linguística, as experiências do sagrado vão formando caminhos do sagrado em meio à história e ao mundo entendido como profano. Importante é perceber que este sagrado que se revela camufla-se em meio ao profano"; portanto, essa experiência da camuflagem do sagrado urdido em meio ao profano permite que o homem se mova em locais qualitativamente distintos e que intervém em seus valores.

Na mesma ótica de Eliade e Reimer, encontra-se ressonância em Silva (2009, p. 64) ao ponderar sobre a tensão deparada em relação à dimensão simbólica do espaço e a compreensão do tempo: "A deusa Mãe-Terra é a expressão simbólica totalizante desse duplo conflito (espacial e temporal). O sagrado e o profano, a realidade e a não realidade, são as dimensões do ser humano que nascem desse duplo conflito". No mundo arcaico, a deusa Mãe-Terra concebia a realidade que se apresentava como um todo, e "O homem vivia a experiência totalizante do sagrado" (SILVA, 2009, p. 64). Posteriormente árvore, serpente, pedra, rio etc, como divindades e objetos de culto apareceram a partir de identificação com as características com as quais aconteciam as manifestações dos elementos da natureza.

A primeira noção de sacralidade do espaço é que ele é feminino, é o lugar da

fertilidade, e este foi o mistério a ser decifrado pelos humanos nas sociedades arcaicas. Não era compreensível a fertilidade da terra e a da mulher, e assim faziam uma associação de atitudes práticas para definir de onde nasciam todas as coisas terrenas. Nesse contexto, como uma variante da fertilidade ctônia, Eliade (2008, p. 121) afirma que: "Foi a mulher a primeira a cultivar as plantas alimentares. Foi ela que, naturalmente, se tornou proprietária do solo e das colheitas. O prestígio mágico-religioso e, consequentemente, o predomínio social da mulher têm um modelo cósmico: a figura da Terra-Mãe". Com efeito, essas concepções míticas teceram crenças sobre o poder feminino da Mãe-Terra ao conceber sozinha, e estes foram projetados na fecundidade espontânea da mulher e seus poderes mágico-religiosos camuflados, tornando-se, assim, a proprietária legal da Terra a qual cuidava e produzia, sendo esse seu primeiro espaço delimitado como Sagrado e Feminino.

A compreensão do espaço sagrado como uma realidade física oportunizou ao homem antigo delimitá-lo de acordo com a concepção do imaginário primevo sobre o corpo divino, a realidade básica, e como este se manifestava como sagrado no espaço- tempo. Dessa forma, em consonância com um corpo sacralizado e com características da deusa Mãe-Terra surgem na natureza, como a consciência do sagrado, os espaços ritualísticos que fazem conexões entre mundos.

No espaço sagrado, como corpo da deusa, o *omphalos*[30] é reconhecido como o centro do mundo, um ponto fixo, no qual, internamente, encontra-se uma serpente como uma jovem deusa. Explicando como essas representações se manifestam no corpo da deusa, encontra-se respaldo em Gimbutas (2008, p.150) que afirma: "O *omphalos* é como a Mãe Terra no seu aspecto jovem da serpente" [31]. É um sinal de sacralidade no espaço; a manifestação do ponto fixo é a possibilidade da materialidade revelada da deusa Mãe-Terra como espaço sagrado.

Os primeiros espaços consagrados ao corpo da deusa encontrados, como realidade viva da divindade, são as cavernas simbolizando o 'útero da deusa', ou seja, a caverna torna-se a imagem do útero da divindade, e adentrar esse recinto é a possibilidade de entrar no real corpo da deusa, bem como pensar o ventre grávido da deusa; além de outras identificações do ventre da Mãe Terra com montanhas, colinas e grutas como metáforas da sua fertilidade, bem como do seu poder da morte e regeneração.

Os locais delimitados no tempo e no espaço, em que se realizam os ritos sagrados em honra da deusa Mãe, constituíram a forma na qual as conjunturas se desenvolveram na

[30] *Omphalos*: "Na antiga Grécia o *omphalos*, literalmente 'umbigo', era pensado como centro do mundo" (GIMBUTAS, 2008, p. 149).
[31] "L'omphalos è sai la Madre Terra nel suo aspetto giovane sai il serpente".

cosmologia dos povos antigos, e afirma Gimbutas (2008, p.151): "Grutas, rachaduras e cavernas da Terra representam as naturais manifestações do útero primordial da Mãe" [32]. Nesse sentido, observa-se a existência de uma grande quantidade de cavernas com formas específicas e registros da arte nas pinturas dos povos da pré-história, e as suas referências como espaço sagrado. Simbolicamente, uma colina concebe o ventre grávido da Mãe Terra, como representação da fertilidade da deusa, uma vez que o vale que a circunda é o espaço sagrado no qual a Mãe Terra doa seus alimentos; e essa realidade inesgotável de benesses, ao ser expressa por imagens, demonstra a Deusa Mãe parindo.

A maneira como a materialidade divina era compreendida e representada na realidade vivida pelos povos antigos é demonstrada nos estudos de Gimbutas (2008, p.153), que descreve as formas corporais encontradas na natureza como templos dedicados à Deusa Mãe, em que ela diz: "Os templos em pedra de Malta têm a mesma forma das estatuas da Deusa em argila. Alguns monumentos reproduzem a ampla forma da estátua a Deusa Grávida"[33]. Essas formas antigas da deusa inspiraram a estrutura de espaços sagrados de superfície, e a forma básica do seu corpo espelha suas características em outros sítios europeus.

Gimbutas (2008, p.154) elenca as características da deusa Mãe e demonstra, na figura abaixo (9), uma forma simplificada do corpo de uma mulher e conhecida como '*Templo de Ggantija'*, ou seja, 'Templo da *mulher gigante'*, e o corpo desta não representa apenas as formas geométricas da terra, da lua e das estrelas, ele abrange todas as experiências que são vivenciadas no tempo presente; portanto, exprime suas características e significados.

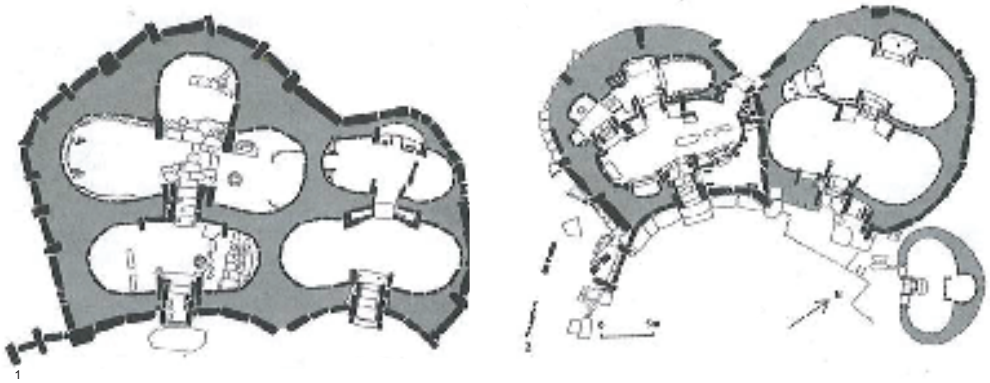


Figura 9 - Os templos em pedra de Malta são as versões mais fartamente adaptadas à Deusa. Um dos templos da 'Mulher Gigante' é um pouco menor do outro. Malta; Gozo, Mnajdra; metade e final do IV milênio; diam. 65m. (GIMBUTAS, 2008, p. 154)

[32] "Grotte, crepe e caverne della Terra rappresentano le naturali manifestazioni dell'utero primordiale della Madre".
[33] "I templi in pietra di Malta hanno la stressa sagoma delle statuette della Dea in terracota e in pietra. Alcuni monumenti riproducono l'ampia sagoma della statuetta della Dea Gravida".

Este é o mais antigo templo na natureza encontrado na '*Ilha de Malta'*, fica na *Ilha de Gozo* e foi construído há 6.000 anos. O contorno estrutural do templo possui aposentos arredondados que representam os seios e quadris, assim como um aposento menor no fundo como a representação da cabeça. Devido à sua estrutura, ao entrar no templo, aspira-se encontrar um sentido de proteção como se adentrasse a um corpo divino.

Nesse período histórico da Antiguidade, a terra era conhecida como um todo cíclico que obedecia aos desígnios da Deusa Mãe e a veneravam; na Europa antiga, o culto das Deusas Pássaro e Serpente aconteciam em casas - santuário. Eram cultos de adoração que aconteciam no espaço sagrado da natureza e seus símbolos eram representações da Deusa Mãe. Por volta do VI milênio a.C. encontram-se uma série de santuários dedicados à Deusa, e, na parte nordeste da Europa antiga, foi encontrado, nas pesquisas de Gimbutas (2008), um santuário dedicado ao culto da Deusa Serpente.

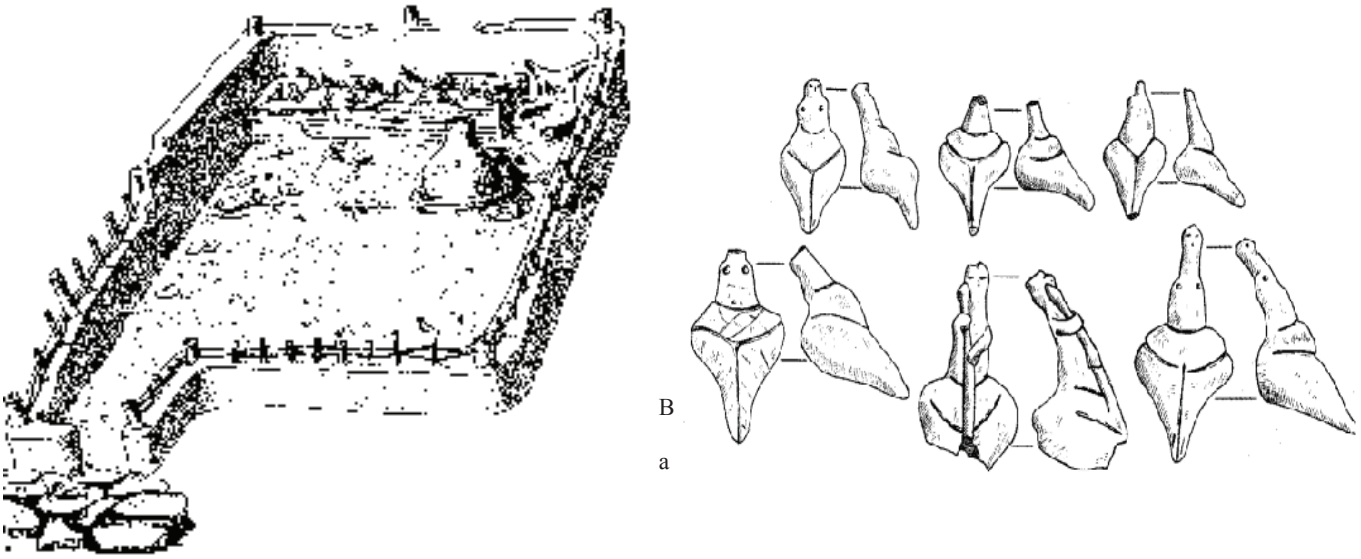


Figura 10 - (a) Santuário, proveniente de Sabatinikva, pertencente ao primeiro período Cucuteni Tripolye; 4800-4600 a.C. O edifício ocupava 70 metros quadrados; e (b) conjunto de estatuetas ritualísticas[34]. (GIMBUTAS, 2008, p.133)

Essa casa santuário conhecida como Sabatinivka II (figura 10, a) fica no vale 'do Bug meridional', na Ucrânia ocidental. Nesse espaço santuário, em uma de suas extremidades, encontra-se erigido um altar onde se encontra um conjunto de serpentes estilizadas; são figuras com características zoomórficas, as cabeças são de serpente e os braços estão ocultos. Ao lado do altar, aparece um trono, cujo encosto tem a forma de corno. Ainda nesse espaço

[34] Casa Santuário: (1) pavimentos em lastras de pedra; (2) forno; (3) palco; (4) cadeira em argila (5) estátua (6) grupos de vasos perto do forno. (b) Algumas das 32 estatuetas encontradas no santuário de Sabatinivka. Aquela no centro (embaixo) segura um serpente filhote (?) as outras são sem braços (provavelmente porque reproduzidas a imagem da deusa Serpente), que representa a cena de um ritual da estação de renovação. (GIMBUTAS, 2008, p.133).

santuário, nota-se um forno para assar pão, pequenos pratos e alguns vasos. Sobre o significado dos objetos no espaço cênico, assim afirma Gimbutas (2008, p.132):

> O trono com a grandeza natural perto do altar era usado, parece, por uma sacerdotisa que supervisionava os eventos. O quadro geral - inclui a serpente antropomórfica, o forno e o touro - faz pensar que há um mistério na morte. A serpente recém-nascida representa a ponte, um cordão umbilical que liga o útero subterrâneo ao mundo vivente. Pode ser que neste santuário se praticasse rituais de iniciação.[35]

Diante da descrição interpretativa de Marija Gimbutas (2008), possivelmente, nesse santuário, eram realizados rituais, tanto de iniciação quanto de morte e regeneração. Nessa arte pré-histórica, a figura da Deusa Serpente é um híbrido entre o humano e o ofídico; uma serpente com características antropomórficas, cujos braços são serpentiformes ou colados ao corpo, e a presença do forno e as representações do touro indicam que há possibilidade de ser um espaço dedicado à realização de ritos ligados aos mistérios da morte e da regeneração, que é confirmado por Gimbutas (2008, p.132-133): "Casa-santuário com deusas Serpentes e sacerdotisas com olhos redondos ofídicos, com serpentes que se arrastam ao redor da cintura e braços elevados, são conhecidas nos períodos Médio e tardio Minoico[36]". A forma peculiar da Deusa Serpente, conforme encontrada em santuários da Europa Antiga, demonstra a força e o poder ctônio da pré-histórica Deusa Mãe.

Ao observar a figura (10-b), nota-se a construção da estética sagrada como fragmento de uma realidade primeva, na qual se destacam diversas imagens de serpentes participando de um ritual dedicado à Deusa Mãe. Os fragmentos recompostos por Gimbutas (2008) tornam possível a visualização de uma cena performatizada dentro dos critérios fundantes da arqueologia para que a materialidade física se tornasse real.

A formalização do espaço está acoplada à experiência de uma ação baseada na estrutura de atos de gestualidade com elaboração de códigos culturais que consiste nas expressões divinizadas por meio de uma linguagem de sinais, nascendo, assim, a experiência do sagrado como interpretação simbólica. O comportamento ritualizado do homem na antiguidade é identificado por Gimbutas (2008), Silva (2007; 2009) e M-GWosien (2003; 2004) ao se adaptar nas formas sagradas que são definidas como a força de vida centrada na

---

[35] "Il trono a grandeza naturale vicino all'altare veniva usato, a quanto pare, da uma sacerdotessa che sovrintendeva agli eventi. Il quadro complessivo- inclusi i serpente antropomórfica, il forno e il toro- fa pensare a um mistero della morte. Il serpente cucciolo rapresenta il ponte, um cordone ombelicale che collega l'utero sotterraneo al mondo viventi. Pùo darsi che in questo santuário si praticassero riti d'iniziazione."

[36] "Case-santuario con Dee Serpente o sacerdotesse daí rotondi occhi ofidici, com serpenti striscianti intorno Allá vita e braccia levate, sono note Nei periodi Medio e Tardo Minoico".

Grande Deusa, pois, em tais argumentos, destaca-se que, na maioria das vezes, os símbolos dão expressão aos padrões energéticos do movimento no tempo e no espaço.

Valores de experiências religiosas mantiveram acesas as particularidades de como uma cultura local é percebida, e refere-se a um grupo de pessoas ou habitantes que organizaram o espaço sagrado e suas construções-santuários do mesmo modo que incorporaram rituais, símbolos e cerimônias, e estes ligaram as pessoas a um lugar-espaço e a um sentido comum do passado. M-GWosien[37] (2003) observa com profundidade que:

> A experiência humana com Deus e com o seu poder de atuação sobre a vida sempre foi transcrita de maneira alegórica através dos milênios. A natureza, a qual se abre novamente para a vida de maneira infinitamente variável a partir do incompreensível, espiritual, para servir de alimentação para a vida, é o milagre da vida, que vive da morte e do consumo desta vida. [...]. Os deuses são, portanto, representações simbólicas e alegóricas das energias espirituais e psíquicas da percepção humana. Todos os deuses, céu e inferno no interior do ser humano são fantasiados notoriamente através dos mitos da humanidade e as suas imagens são o potencial condensado do conflito das mais variadas energias.

Assim, é possível conceber que uma divindade não é apenas uma imagem cultuada, ela é a representação de um conjunto de símbolos que a dinamiza, perpetuando-a em rituais performáticos realizados em sua honra e reverência ao mesmo tempo em que se distingue de outros procedimentos sociais por ser efetivada em tempo e espaço peculiares. Desse modo, as situações criadas nesse contexto performaram as práticas corporais em relação à gesta divina, bem como ao espaço sagrado e o corpo da deusa na qual foram geradas estratégias para atender às exigências e adaptar ao estabelecimento de novos momentos e ajustes delimitados na dinâmica do tempo e do espaço.

1.1.1 Estética Sagrada: A Manifestação da Deusa

Por meio da arte inspirada na Grande Mãe, interpretam-se significados expressos em suas materialidades, e as pesquisas relatam a existência da arte na pedra, na qual foram encontradas imagens de figura feminina entalhadas em paredes, seixos rolados, estatuetas esculpidas e outros que surgiram num período mais remoto da humanidade, o qual assevera Neumann (1999, p. 89), ao afirmar que: “Essas imagens da Grande Deusa, apesar de serem

[37]Seminário “Símbolos em Movimento”, paper traduzido por Maria Rosa de Freitas Alloni. Centro Paulus, SP, 2003.

pinturas rupestres, são obras cúlticas e artísticas mais antigas que a humanidade conhece". A estudiosa Marija Gimbutas (2008) descobriu sinais em imagens pré-históricas, que posteriormente encontraram-se inseridos na comunicação sagrada da Deusa Mãe, notadamente nos seus objetos cúlticos e utilitários.

Nesse sentido, busca-se entender e interpretar as mudanças estéticas nas Vênus da Antiguidade, mediante estudos arqueológicos desde as representações da Deusa Mãe na pré-história até a 'Vênus Cicládica', em diálogo com outras culturas e estudos científicos, o qual é afirmado por Silva (2009, p.173): "Da arte madalenense, no final do Paleolítico superior, passando pelo neolítico, à arte cicládica, pode-se confirmar a sofisticação da expressão da fertilidade e da manifestação do simbólico". Ao interpretar as imagens das Deusas do período antigo, procura-se definir as principais características dos artefatos para determinar a estética a qual pertence, seu lugar vivencial, seu tamanho, bem como sua intenção.

Observa-se que o tamanho das estatuetas varia entre pequenos centímetros (seixos rolados), até 1,50 m; nota-se, nas descrições de Gimbutas (2008) e Silva (2009), que existe uma grande alteração de tamanho, assim como o material com o qual foi materializada a criação. Por serem produzidas artesanalmente, encontra-se uma grande variação nos detalhes, que evidencia a coesão da sua percepção da realidade vivida que é refletida na simbologia encontrada nas imagens. As diferenças também podem ser compreendidas como a expressão da individualidade, que era assumida mediante a coesão da sua estética sagrada, e esta simbolizava um coletivo que insistia em afirmar o reconhecimento de si nas distinções emanadas das expressões simbólicas, artísticas e estéticas entre os pares.

As formas exageradas de figuras e desenhos de antigas divindades apontam acentuações simbólicas da maternidade, como forma de expressão da fertilidade da Deusa Mãe, cuja maior característica é o volume arredondado de partes do corpo, sendo esta a configuração do perfil dessa função do feminino, que é gerar e nutrir. A alteração das formas e arquétipos da Deusa Mãe, assim é explicada por Neumann (1999, p. 97): "Aquilo que denominamos a 'polivalência do arquétipo' mostra-se bem claro justamente nessas figuras primitivas, a partir das quais os tipos particulares de deusas, com seus vários e conflitantes destaques de certas zonas e símbolos, se diferenciam somente ao longo de todo o desenvolvimento". Nas figuras mais antigas, encontra-se uma maior frequência de formas e características similares, porém contraditórias em seus acentos, uma vez que a relevância dessas representações da Deusa Mãe não se restringe apenas a esse destaque esteatopígico de formas peculiares exageradas.

No que se traz à baila o perfil linguístico das formas, elas demonstram as estruturas das imagens conhecidas como 'Vênus', e as primeiras figuras apresentam um volume corporal disforme que corporifica a imagem arquetípica da Grande Mãe. As primeiras imagens são designadas 'Vênus Esteatopígicas', que assim é explicada por Neumann (1999, p. 92): "A esteatopigia, quer dizer, o destaque dado às nádegas na arte das culturas primitivas, deve ser compreendida como uma forma de simbolismo corporal". Essas imagens do Grande Feminino, que remontam mais de 30.000 anos de história, são representações da Deusa Mãe Terra da religiosidade pré-histórica, notando-se uma uniformidade de elementos do antigo princípio do 'Feminino Divino'.

Em relação à Deusa da fertilidade pertencente ao Paleolítico Superior, Gimbutas (2008, p. 141) afirma que: "A figura apresentada aqui se trata da mulher grávida com a mão na barriga[38]"; e sobre a sua localização geográfica, Gimbutas (2008, p.141) exemplifica: "Bom exemplo de tal estereotipo é o que provém de Laussel, em Dordogna, França; Kostienki I, na Ucrânia; e na Marcha, perto Viena, na França [39]", conforme são apresentadas na figura (11), abaixo:

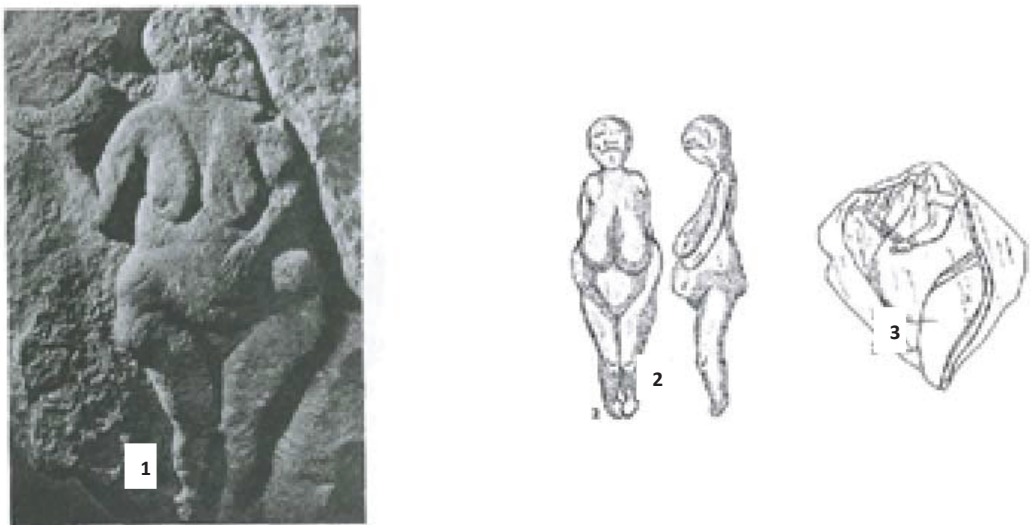


Figura 11 - (1) "Vênus de Laussel" em baixo relevo em abrigo rupestre de Laussel, Dordogna, França Meridional. Nota-se que a mão esquerda está colocada no seu ventre e na mão direita segura um chifre decorado com 13 incisões. Gravettiano, Pergordiano Superior; acerca de 25.000-20.000 a.C.. Alt. 42 cm. (2) Estatueta em marfim. Kostienki I, Ucrânia ocidental; acerca de 20.000-19.000 a.C. alt. 11,4 cm. (3) Incisão sobre prato em pedra da La Marche, Vienne, França meridional, Magdaleniano III; acerca de 13.000-12.000 a.C.[40] (GIMBUTAS, 2008, p.142)

[38] "Le figure di cui tratteremo qui sono però quelle di donne gravide com le mani sul ventre".
[39] "Buoni esempi di tale stereotipo provengono da: Laussel, inDordogna, Franci; Kostienki I, in Ucraina; e La Marche, presso Vienne,, in Francia".
[40] (1) "Venere di Laussel" in bassorilievo nel riparo rupestre di Laussel, Dordogna, Francia Meridionale. Da notare la mano sinistra posta sul ventre mentre la destra regge um corno decorato com 13 incisioni. Gravettiano,

Essas imagens da Deusa da Fertilidade (figura 11) como uma mulher grávida, na qual se evidencia seu ventre volumoso e a mão colocada sobre ele, demonstram como a Deusa Mãe sobreviveu e se inseriu nas comunidades agrícolas de toda a Europa Antiga. Seus ritos agrícolas pré-históricos revelam um legado místico da fertilidade do solo e a força criativa da mulher.

A figura 12 mostra de forma similar as outras obras em relevo ou modelagem, cujos principais destaques da imagem são as protuberâncias e curvas, alinhando o poder sagrado dentro do seu próprio corpo com o mistério da criação. Evidências indicam, nessa figura, uma importância simbólica imensa, uma vez que ela representa uma imagem da maternidade, que é expressa pelo volume exagerado do ventre, como uma barriga grávida que se assemelha à lua cheia, assim como nádegas exageradas e vulva ostensiva, e esse detalhe da vulva que extrapola refere-se à única certeza que existia em relação ao local por onde os humanos nasciam. A imagem apresenta uma cabeça inacabada, pequena, sem rosto ou detalhes significativos, a não ser pela ausência destes. Os braços estão indefinidos, apenas sinais extensivos do tronco; destes, os pés não apresentam características definidas. A arte simbólica e os sinais abstratos dão significado sagrado à história que foi construída a partir da determinação do tempo, aliada à percepção dos ciclos que emergem da Deusa Mãe e interagem com a sacralidade do corpo feminino.

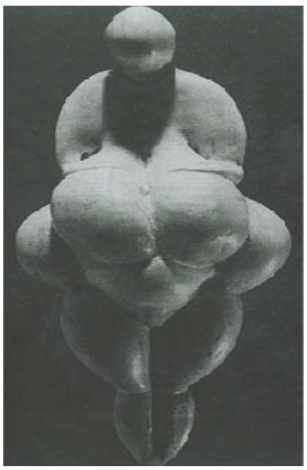


Figura 12 - Nesta excepcional escultura em marfim de mamute, com seios enormes e o glúteo juntam-se dando destaque para a

---

Pergordiano Superiore; 25.000-20.000 a.C. circa. alt. 42cm. (2) Statuetta in avorio. Kostienki I, Ucrania occidentale; 20.000-19.000 a.C.circa. alt. 11,4 cm. (3) Incisione su lastra in pietra da La Marche, Vienne, Francia meridionale, Magdaleniano III; 13.000-12.000 a.C. circa. Le figure di cui tratteremo qui sono però quelle di donne gravide com le mani sul ventre".

[40] "Buoni esempi di tale stereotipo provengono da: Laussel, in Dordogna, Franci; Kostienki I, in Ucraina; e La Marche, presso Vienne, in Francia".

> parte central da figura. Gravettiano-Perigordiano Superior. Des Rideaux, perto Lespugue, Alta Garonna, França; 21.000 a.C. acerca. Os seios em forma de glúteos, que foram encontrados estragados, são reconstruídos.[41] (GIMBUTAS, 2008, p.163)

As Vênus 'esteatopígicas' são assim chamadas devido à sua característica de gordura localizada nos quadris, ventre e vulva exagerada, cuja explicação é evidenciada por Silva (2009, p. 172): "O simbolismo do Paleolítico (as deusas da fertilidade com quadril largo, amplos seios e sexo bem definido) conservava uma referência com o natural, da qual as cícladas vão se liberar bastante, conservando apenas o necessário para que se reconheça que são representações do feminino". A imagem da Vênus se inova com a sensibilidade estética que demonstra não só o refinamento cultural, como também a fruição artística, uma vez que a relação entre os elementos característicos dessa arte evidencia uma mudança estética que ocorreu de acordo com a percepção da transformação da função social da Deusa e da mulher, aliada ao padrão arquetípico da anatomia feminina.

Posteriormente, outras Vênus foram modeladas, pintadas e esculpidas, e suas características eram diferentes das primeiras. Por fim, encontra-se um conjunto de estatuetas femininas conhecidas como 'Vênus Cicládicas' que, por sua vez, entende que a 'Arte Cicládica' reflete uma visão de mundo pré-racional, embasada numa consciência mítica na qual afloravam imagens proporcionadas pela realidade vivida e intuída. As Cícladas são ilhas agrupadas no mar Egeu, cujo apogeu artístico incidiu com o período Cicládico Antigo em região colonizada durante o Bronze Antigo.

O ser humano, desorientado com a pluralidade de oscilações no seu devir, priorizou e compreendeu como início da sua jornada terrena o perecimento, e, de posse dessas ponderações, Silva[42] (2008) observa que: "O homem cicládico enterrou seus mortos, porque a volta à Terra é o trajeto natural de tudo que morre". Continuando sua reflexão, Silva (2008) afirma que: "Na simplicidade das estatuetas cicládicas, exprime-se uma sutil habilidade em captar a dimensão transcendente da vida. O homem cicládico fez rituais fúnebres para que a alma se liberasse do corpo". E assim, mediante rito de fertilidade que dialoga com a inumação, esse homem cicládico compreende que o vir-a-ser do defunto é a sua alma.

Em sua maioria, as estatuetas das Ilhas do Mar Egeu são femininas e representam

---

[41] "In questa eccezionale scultura in avorio di mammut i seni enormi e i glutei si accorpano dando risalto alla parte centrale della figura. Gravettiano-Perigordiano Superiore. Des Rideaux, presso Lespugue, Alta Garonna, Francia; 21.000 a.C. circa. I seni a forma di glutei, trovati danneggiati, sono ricostruiti; alt.14,7 cm".

[42] O LEGADO DA CULTURA CICLÁDICA; resumo da comunicação feita na 20ª International Conference of Philosophy, na cidade de Chania (Ilha de Creta), Grécia, julho de 2008.

mulheres nuas e podem ter sido concebidas como representação da Deusa Mãe, uma vez que era venerada por esses povos das Ilhas Cíclades. As estatuetas masculinas são incomuns, e quando descobertas são repetidamente mostradas com uma função social peculiar, como caçadores, guerreiros, músicos ou tomando parte do que se presume ser uma determinada libação ritualística; o que demonstra e confirma que a divindade masculina aparece em período posterior, derivando, assim, da sua mãe, a Deusa.

As figuras abaixo (13a-b) são representações das Vênus Cicládicas, e estas não possuem um consenso sobre a data das peças e ficaram divididas em dois conjuntos, conforme pesquisa e estudos de Silva (2009) [43]. O conjunto (a) pertence ao período Cicládico Antigo I (CD I- 3200 a 2800 a.C.), demonstra que, quanto à forma, as Vênus conservam um padrão estético da anatomia feminina, remanescentes de períodos arcaicos, a esteatopigia do período Paleolítico Superior e Neolítico. Os seios das figuras do CD I não apresentam exageros e suas formas apenas se destacam em relação ao corpo; a sua vulva não é ostensiva, e os braços só aparecem eventualmente. Percebe-se, ainda, a ausência das pernas, pés e cabeça, o que demonstra a falta de significado simbólico para a fertilidade no rosto das figuras, uma vez que são poucas as que possuem sinais de boca, olhos e nariz. Nota-se, por fim, que as estatuetas despontam que as cinturas se afinam e apenas indicam a referência ao corpo feminino. Inicia-se, nesse período, a figura em forma de violino.

O conjunto (b), do período Cicládico Antigo II (CD II- 2800 a 2300 a.C), demonstra, com clareza, a mudança estética da forma de representação desse estilo de estatueta, além dos vários mistérios que as envolve, e assim é apresentado por Silva (2009, p.178-179), que afirma: "Apesar da diversidade de interpretações, não há dúvida de que estamos diante de uma arte sagrada. Não havia, na época, atividade simbólica profana (como pode ser vista hoje na arte), toda atividade artística e social nessa época era referenciada ao sagrado", e sobre o local da sua presença, bem como a função das Vênus Cicládicas, Silva (2009, p.178-179) conclui que: "Além disso, a insistente presença delas nas sepulturas indica uma participação nos ritos fúnebres". Nota-se, no sentido dessas estatuetas serem vinculadas a ritos funerários, características simbólicas aludidas ao defunto, como a falta de olhos, da boca e as pernas curtas, que demonstram a não deambulação; bem como a postura estática e rígida como representação do que está morto, assim como os braços cruzados e colados no corpo, denotando a ausência do movimento.

[43] (SILVA, 2009). Padrão das Vênus do Período Cicládico Antigo. a) Cicládico Antigo I, p. 174, figura 4. b) Cicládico Antigo II, p.179, figura 6.

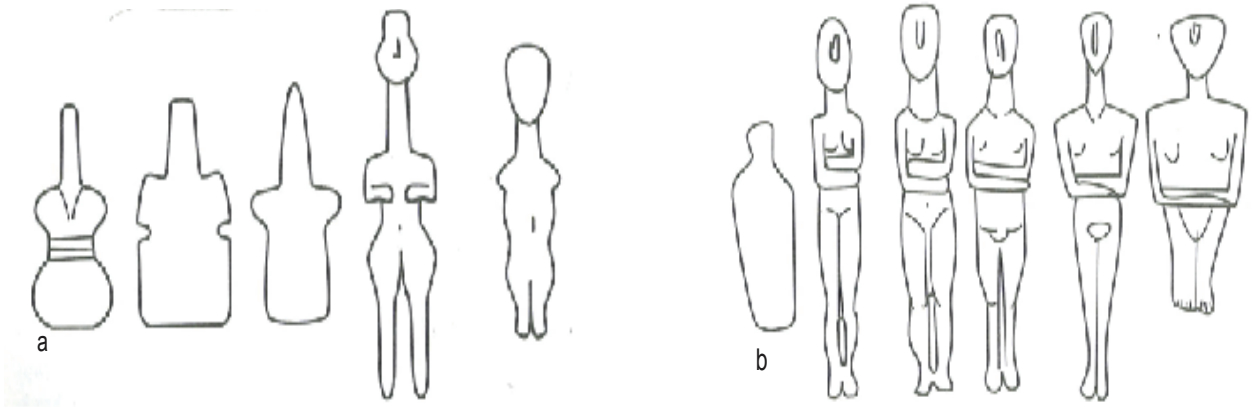


Figura 13 – a) (SILVA, 2009). Padrão das Vênus do Período Cicládico Antigo I, p.174. b) (SILVA, 2009). Padrão das Vênus do Período Cicládico Antigo II. (SILVA, 2009, p.179)

As características principais dessas estatuetas (figura 13, a-b) é que pertencem tanto ao ciclo de nascimento, uma vez que a sua cabeça é encontrada voltada para o alto, que é a direção do crescimento da natureza, quanto ao ciclo da morte e fertilidade, uma vez que na lógica da natureza tudo que morre, renasce. Em seus argumentos, Silva (2008) diz que: "Na dialética da natureza, na versão dada pela agricultura, a semente morre para a planta nascer. A estatueta sugere ao defunto o nascimento da alma. Essas estatuetas propiciam o florescimento da alma". E assim o homem antigo inicia seu método de concepção de que a alma é além do corpo.

Em relação às formas, ou seja, a estética das figuras e estatuetas pode-se dizer que a sutileza da arte dessa região das Cíclades guarda, no campo simbólico, uma grande semelhança na composição das formas e como diz Silva (2009, p.173): "As Vênus cicládicas, uma abstrata representação do corpo feminino, se libertaram do imperativo das formas realistas exageradas". Os exageros das nádegas, dos seios e da vulva ostensiva, uma característica da esteatopigia encontrada em períodos anteriores, perdem volume e forma, uma vez que no período Cicládico Antigo I (CD I) elas aparecem apenas como um realce de formas destacadas em relação a um corpo que possui uma superfície mais plana.

Essas questões simbólicas materializadas na arte propiciam restaurar a dimensão pré-histórica que é intrínseca aos códigos da estética sagrada em relação aos artefatos analisados. O exercício contemplativo para assimilar essas manifestações da arte pré-histórica, como um documento de pesquisa, foi objeto de reflexão de Silva (2008) quanto à perspectiva de mediações construídas culturalmente, que diz:

> O que sobressai nas belas estatuetas do período Cicládico Antigo II (c.2800 a 2300 aC) é o seu caráter altamente simbólico, cuja referência primeira é o feminino. Mas como compreender que as Vênus cicládicas, um símbolo de fertilidade, foram encontradas em túmulos? Elas são vinculadas a ritos fúnebres, mas não só porque foram encontradas nos túmulos. Elas apresentam características que fazem alusão ao defunto: não têm olhos, não têm boca, nem orelha; as pernas são pequenas (padrão Chalandriani), as figuras são alinhadas na direção da coluna vertebral, a postura é estática e rígida. Os braços, colados ao corpo, negando o movimento, estão coerentes com um corpo morto.

Sobre essas 'Vênus' produzidas no período Cicládico Antigo, em relação aos padrões das formas, afirma Silva (2009, p.173) que:

> A mais expressiva Vênus desse período, porém, é a chamada figura em forma de violino, cuja referência ao corpo feminino é apenas indicado. Essas estatuetas têm a cintura fina, que se mostra como se fosse um realce sutil para o quadril tornar-se largo, diferenciando-se muito, mas sem deixar de lembrar o que se vê nas Vênus esteatopígicas.



Figura 14- Estatueta cicládica, em mármore, encontrada em Syros, e pertence ao período Cicládico Antigo, entre 2800-2500 a.C. (GIMBUTAS, 2008, p. 203)

Essa estatueta (Figura 14) é uma célebre representação das Vênus cicládicas encontradas em tumbas cicládicas e cretenses, período do Bronze Antigo, relativo a um período de mil anos, entre os períodos CD I e II (3500-2500), e que mantém alguns detalhes da arte tradicional do período Neolítico. Nas pesquisas de Gimbutas (2008, p. 201) e Silva (2009, p.117), nota-se, com clareza, o mesmo visar na interpretação do simbolismo das formas; em ambos, observa-se a análise nos triângulos do tronco, da vulva e do colar; e os

seios apenas um sinal do feminino, assim como o nariz ostensivo. Os braços, cruzados sobre o abdome, mostram a rigidez, que também se vê nas pernas. Como interpretação e percepção dessa estética sagrada, assim afirma Silva (2009, p.117): "A delicadeza da arte cicládica situa-se, entre outros aspectos, na diferenciação dos detalhes, refletindo não só um simbolismo consistente, mas cheio de nuances, como também a percepção de uma realidade que pertence a todos, mas da qual participa a afirmação da identidade individual". E assim essas estatuetas, ao serem materializadas em atos performáticos e ritualísticos, mantêm uma memória da realidade daquela sociedade.

Em relação ao lugar vivencial dessas 'Vênus', apresentam-se olhares de teóricos que discutem o fato, uma vez que os registros encontrados apenas apontam caminhos. Esse foi um período em que toda a expressão artística estava acoplada ao sagrado, e a constante presença das Vênus em sepulturas é um indicativo da sua inclusão nos ritos funerários, conforme explica Silva (2009, p.179): "Elas são vinculadas a ritos funerários, mas não o são somente porque foram encontradas nos túmulos, local tradicional de culto por ser interface entre a vida aqui e além". Assim, esclarece que o lugar vivencial das 'Vênus' está sempre vinculado a uma situação repetitiva das formas de estatuetas encontradas em determinados locais e, desse modo, pode-se gerar o escrito com maior profundidade.

Quanto à questão de vincular o lugar vivencial ao texto, ou mesmo a uma situação de vida comunitária na qual as imagens foram construídas, esse lugar parece-nos indicado por Gimbutas (2008, p.149): "Uma identificação do ventre grávido da Mãe Terra com montanhas de todo tipo. Inclusive aquela pequena, como um pão e o forno, encontra-se também relativamente ao grande túmulo".[44]; pois, conforme expresso anteriormente e que fundamenta esse olhar para o corpo da Deusa e seu local de manifestação, justifica a sua construção de acordo com o imaginário local. Foi Gimbutas (2008), com o seu visar feminino, portanto, quem primeiro coletou as informações, construiu e caracterizou a situação que pôde gerar o texto científico sobre o contexto em que a Deusa Mãe viveu e como foi reverenciada. Nesse sentido, observa-se que a arte caminha com a história e que a estética sagrada foi a primeira forma de comunicação entre o humano e o divino, sendo essa trama urdida por um olhar feminino.

1.1.2 Sinais no Corpo da Deusa: Comunicação e Geometria Sagrada

[44] "Un'identificazione del ventre grávido della Madre Terra com montagnole di tuti i tipi, incluse quelle piccole come pagnote e forni, la si riscontra anche relativamente ai grandi tumuli".

Desde os povos muito antigos, já existia a necessidade de uma comunicação sagrada entre o homem e a natureza, formando, desse modo, um vínculo sagrado – *religare* - para a comunicação entre o humano e a divindade. Ao relacionar o ciclo da natureza e a sua metamorfose com a divindade e o seu viver, o *homo religiosus* compreende, pela abstração simbólica que permeia o diálogo entre o humano e a natureza, o que ele transfere de forma abstrata para a sua arte, que é expressa mediante símbolos e sinais sagrados. Essa é uma qualidade que marca o humano desde o tempo primevo, que é a sua capacidade de perceber como as coisas se repetem em processos cíclicos e que estes determinam o tempo e o espaço; e assim, mediante a atribuição do significado sagrado que ele dá às coisas do mundo que o cerca e a sua própria vida, o *homo religiosus* participa da construção da comunicação simbólica da humanidade.

A função de regenerar o tempo e renascer com forças íntegras induz o *homo religiosus* a celebrar seu drama da vida com rituais e festas, na tentativa de se tornar uno com a divindade. Com a captação subjetiva desse estado de arrebatamento no corpo físico, ele se expressa por analogias e metáforas, a partir dos sentimentos que são despertos e se concretizam mediante a geometria sagrada que está inscrita na natureza e nos sinais dessa escrita simbólica registrados no corpo da deusa. Na opinião de Wosien (2004, p. 8): "Essas imagens simbólicas das tradições contêm potencial espiritual e se transformam em condutoras de energia por meio de movimentos estruturados, dinamicamente". E continuando, Wosien (2004, p. 8) conclui a sua hipótese: "A partir do momento em que damos vida aos símbolos sagrados, dentro e por meio de nosso corpo, esses símbolos recebem um novo aspecto". Encontram-se nas pesquisas que se reportam à Antiguidade, autores (Gimbutas, Wosien, Silva) que fazem referências sobre as impressões e os traços mais expressivos relacionados à Grande Mãe e ao seu simbolismo sagrado, bem como as tendências mais significativas entremeadas de características similares encontradas na arte desde os povos antigos.

Caracteres simbólicos e sinais são perceptíveis em artefatos pertencentes aos cultos da Grande Mãe e, posteriormente, são encontrados em peças decorativas demonstrando a estética sagrada e o estilo geométrico dos povos antigos. Existem motivos típicos da Deusa Pássaro que são comuns a outras divindades, como o zig-zag, linhas paralelas, triângulos, retângulos, quadrados e círculos, bem como desenhos com o sinal M, V e X, além de espirais, labirintos, furos, grades e pontos, conforme a figura (15) abaixo.

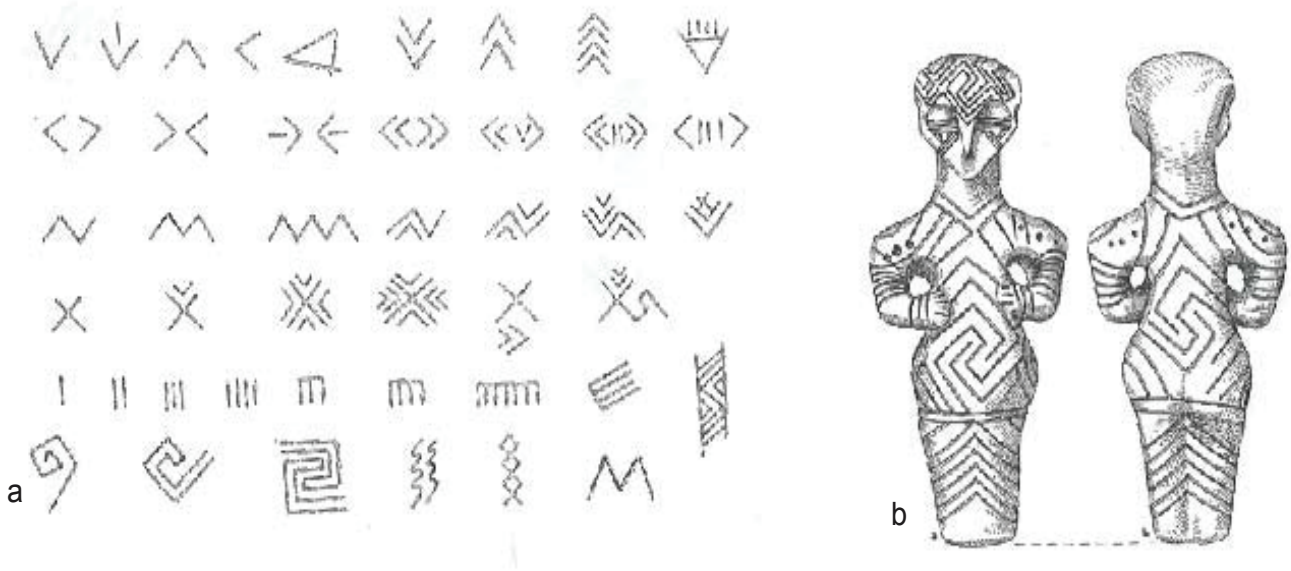


Figura 15-a- "Sequência de símbolos típicos da Deusa Pássaro e dos objetos próprios do seu culto obtidos de centenas desse exemplar da cultura da cultura Vinca, 5000-4000 a.C." b -"Estatueta vinca ornada de frente e atrás com meandros e divisas sobre os ombros e nas pernas. O rosto, mascarado, é reconstruído por analogia com estatueta do mesmo tipo. Potporanj, perto Vrcac, Iugoslávia Setentrional; acerca de 4500 a.C.[45]. (GIMBUTAS, 2008, p. 12)

Na figura (15-a), são apresentados sinais com características simbólicas perceptíveis em peças cúlticas, bem como em arte decorativa e, principalmente, aparecem como sinais sagrados no corpo da deusa. Os sinais aparecem de forma isolada, ou combinada entre si, que exprime um significado mais complexo. A partir de estudos da simbologia arcaica, passa-se a uma compreensão conceitual dos elementos simbólicos encontrados na arte pré-histórica. As principais linhas e sinais que dialogam com a Deusa Pássaro são representações de divisas, como as variações dos motivos 'V', 'M', 'X' e meandros, sendo muitas combinações. Também aparecem sinais que são identificados com a representação da serpente, como labirintos, espiral e linhas onduladas, pertencentes a outras famílias.

Partindo de sinais ocasionais da análise da figura anterior, é apresentada na figura (15-b) uma estatueta ornada com sinais da comunicação sagrada que é demonstrada mediante uma combinação desses sinais que se evidenciam como símbolos, cujo significado é muito complexo. A estatueta expõe, ainda, uma máscara com os olhos desenhados em forma de

[45] a- "Sequenza di simboli tipici della Dea Uccello e degli oggetti propri al suo culto ricavati da centinala di esemplari della cultura Vinca, 5000-4000 a. C[45]." (GIMBUTAS, 2008, p.12), figura 17. b- Statuetta vinca ornata davanti e dietro com meandri e chevron su spalle e gambe. Il volto, mascherato, è ricostruito per analogia com statuette dello stesso tipo. Potporanj, presso Vrcac, Iugostavia Setentrional; acerca de 4500 a.C.

semicírculo, com um triângulo cujo vértice está para baixo e contornado por pequenas linhas paralelas. A testa é decorada com meandros labirínticos, não possui boca e o nariz é triangular com o vértice para baixo. Sobre a semelhança dos vários símbolos e sinais encontrados nas diferentes peças artísticas do mundo antigo, acredita-se que eles derivaram da concessão simbólica da Deusa Mãe como comunicação e estética sagrada.

Esses sinais, que posteriormente foram assimilados pela geometria sagrada, foram encontrados de forma simbólica em muitas danças remanescentes da pré-história. São sinais emblemáticos que caracterizam e definem a interpretação de uma peça antiga. Encontram-se, nos achados arqueológicos, características de influências de culturas distintas que demonstram uma variedade simbólica de movimentos da natureza, conforme explica M-GWosien (2004, p.19): "Temas com meandros como formas simbólicas dos fluxos ordenados da vida proporcionam a qualidade fluente, vibrante, das regularidades, que, por meio das fases da lua, influenciam o crescimento das coisas da natureza". A figura (16) abaixo mostra sinais encontrados na maioria das culturas simbolizando o trajeto solar, bem como a possibilidade de conexão interna com a terra em rituais, com a ideia de se estabelecer contato com o mundo avernal.



Figura 16 - Espirais e Meandros. (M-GWOSIEN, 2004, p. 19-20)

Essa peculiaridade das representações simbólicas da Deusa Mãe, cujos sinais foram construídos desde o Paleolítico Superior, e que continuaram a se manifestar como configuração da Deusa Mãe e suas representações simbólicas, são as primeiras manifestações artísticas como tentativa de se comunicar com a Divindade, mediante símbolos que se movimentam no Cosmo e se materializam na Terra. Do mesmo modo, M-GWosien[46] (2003) diz que:

> O trajeto desta força de vida, repetindo-se incessantemente em certo número de variações, tem como tema básico a constante renovação do grande ser cósmico – a criadora do universo. O movimento, no sentido tradicional, é uma celebração da vida, em que o círculo, o semicírculo, a espiral de formas de meandro, são imagens de transformação, em que cada forma engendra sua própria metamorfose, assim

[46] Seminário "Símbolos em Movimento", paper traduzido por Maria Rosa de Freitas Alloni. Centro Paulus, SP, 2003.

.

> como o faz o Ser autogerador do início: a linguagem-sinal da Grande Deusa é uma linguagem de movimento, que renova continuamente seu potencial de energia criativa.

A arte e a história possibilitam a distinção dos primeiros humanos, e a cultura de povos arcaicos deixou uma história que sugere cinquenta mil anos em torno da figura central da Grande Mãe que, de acordo com Getty (1997, p. 10), ela "implantou na mente dos nossos antepassados uma cultura artística, o amor pela vida, a crença no além, uma relação simbiótica com os animais e plantas e um profundo respeito pelos ciclos naturais das mulheres". O sistema imaginário do ciclo da vida é confirmado por histórias que remetem à Grande Mãe e que contam o início ou a criação de tudo o que é vivente; e o tempo cíclico, na sua perenidade, demonstra como a humanidade caminhou, o seu devir, a evolução da consciência e a percepção das direções, bem como a chegada do fim de algo, sendo a morte aquela que regenera e oportuniza o renovar da vida.

O Cosmo, como concepção de um todo organizado e unificado, construiu uma metafórica divisão do tempo e espaço em direções espaciais, estações, elementos, signos zodiacais, na qual divindades e o próprio homem foram inseridos nessa translação; e, dessa maneira, a partir dessa compreensão, nasceu a Geometria, que significa 'a medida da Terra'. Nesse sentido, M-GWosien (2004, p. 13) explica que: "Todos os povos da antiguidade criaram seu cálculo do tempo relacionado a uma imagem cíclica do mundo, onde a criação, a destruição e a renovação se revezam periodicamente". O movimento no espaço propicia a percepção do tempo, que é determinado mediante a observação do ciclo solar e o ritmo cósmico.

A estrutura do tempo é originada pelo movimento e acompanha a trajetória da luz. Ao ser criado, esta estrutura pode se fragmentar ao se transformar em realidade, e o todo se divide em ritmos cíclicos que, na dimensão terrena, têm uma representação alegórica das estações do ano, na qual está implícita a força misteriosa e regeneradora da Terra. O ponto, no círculo, é a possibilidade do sagrado, da origem da luz que se expande e se limita na linha demarcatória do sol-luz-círculo. Num ritual, o ponto pode ser considerado o final de um trajeto (ponto nodal), sendo necessário, a partir daí, fazer o retorno em direção, conforme a figura abaixo:

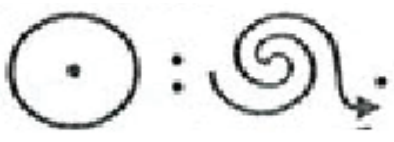


Figura 17 - Circulo e Espiral. (M-GWOSIEN, 2004, p. 14)

As imagens do círculo são um dos símbolos mais antigos construídos pelo humano que, a partir do círculo vazio, se inicia um ponto que dá sequência a uma multiplicidade de sinais que dividem metaforicamente o espaço sagrado. Estes sinais foram criados pelo imaginário humano na tentativa de conceber seu cosmo orgânico no diálogo interminável com a natureza e a sacralidade. Sobre as imagens da figura (18) abaixo, M-GWosien (2004, p.14) explica que: "O ano solar é o ano de Deus, em que tudo, de acordo com o princípio e a forma, se repete. A subdivisão da roda tornou-se símbolo para os aspectos do ano de culto, e igualmente os quatro pontos de equinócio, que resultam na cruz", conforme figura abaixo (18):

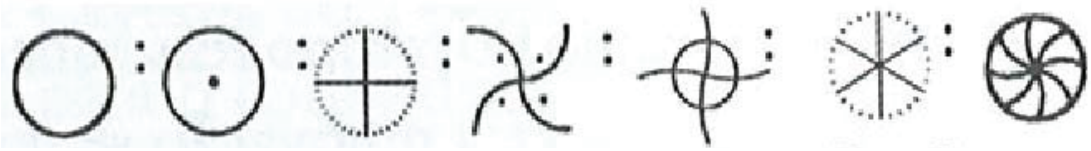


Figura 18 - Círculo e raios solares. (M-GWOSIEN, 2004, p.14)

Portanto, na perspectiva da compreensão desse significado que faz parte do jogo interativo e simbólico da natureza que dialoga em diferentes linguagens, é dessa forma conceituada por Lawlor (1996, p. 6), considerando o processo histórico da construção da geometria interagindo em diferentes contextos, que diz: "A geometria é o estudo da *ordem espacial* mediante a medição das relações entre as formas. A geometria e a aritmética, com a astronomia, a ciência da *ordem temporal* através da observação dos movimentos cíclicos, constituíam as principais disciplinas intelectuais da educação clássica". A prática da geometria, que foi reproduzida em arte, é um legado antigo da humanidade que demonstra, aproximadamente, como o universo se ordena e se sustenta e, principalmente, a conotação de poder que foi designada à Deusa Mãe Terra, a sua fruição e caminhos na jornada cíclica do tempo.

Em relação ao ciclo solar e a sua divisão do tempo em ritmos do Cosmo, diz M-GWosien (2004, p. 13) que: "A determinação dos momentos das festividades ao longo de um ano, pela observação do ciclo solar e dos trajetos dos planetas, era significativa para os homens, por eles tentarem se adaptar a esses ritmos cósmicos". Os símbolos em movimento mostram o caminho da experiência interna que fazem parte de crenças antigas, e explorar novos caminhos podem transformar imagens e ideias e reatualizá-las por meio de representações da arte antiga, conforme mostra a figura (19) abaixo:

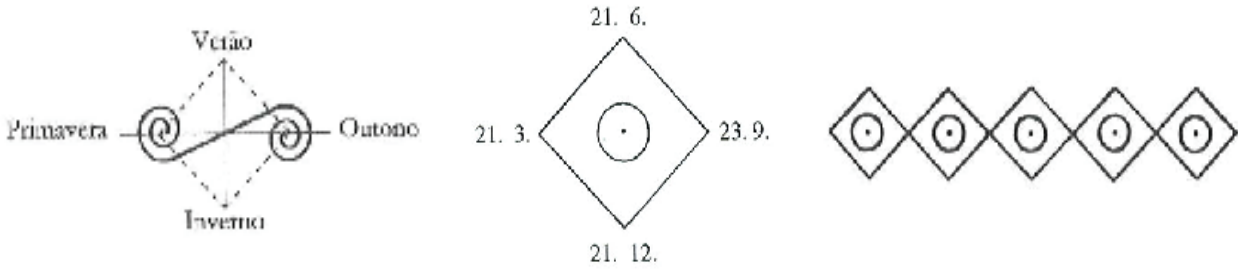


Figura 19 - Espiral dinâmica do caminho do sol. (M-GWOSIEN, 2004, p. 21)

Essa figura (19) mostra um caminho metafórico que é visível no horizonte, no subir e descer dos arcos solares, na qual é projetada a linha da espiral na trajetória entre os equinócios (primavera e outono) que, simbolicamente, se enrola e desenrola no horizonte ao balizar os pontos dos solstícios (inverno e verão). Nesse movimento simbólico, obtém-se a figura do losango, formando, em sua sequência, os anos que se sucedem e o simbolismo da serpente. Em seu estudo, M-GWosien (2004, p. 21) afirma que: "A vida, que engole a si mesma e sempre sucede novamente, é representada pela figura da serpente que segura a ponta da cauda entre os dentes, o Uroboros", o qual demonstra a perenidade da vida e da morte. E M-GWosien conclui que (2004, p. 21): "A luz da profundidade luta com a luz das alturas, a águia e a serpente são os símbolos das forças solares e lunares, que sempre se confrontam novamente na luta entre a vida e a morte". Esta metáfora simboliza a luta das forças opostas mediante o movimento cíclico do tempo eternizado na imortalidade do curso da vida.

O ritmo marcado pelo tempo da natureza e do espaço celeste torna-se um sistema imaginário que harmoniza e organiza o caos, e que ressoa como uma frequência sagrada, ou seja, é uma possibilidade do estado de sacralidade do corpo, como ressonância da consciência da divindade em si. Essa consciência mostra o divino na frequência do tempo sagrado, tornando-se uma verdade em cada imaginário. Partindo dessa criação do imaginário, a percepção transcende ao corpo físico e apresenta uma complexa compreensão da dimensão da linguagem simbólica que se torna impotente para demonstrar a forte energia às percepções humanas.

Observa-se que a partir de um imaginário que foi sendo aprimorado desde as sociedades pré-históricas, constrói-se uma simbologia mais refinada, o que proporciona o ancoramento do simbolismo sagrado em estreita relação com a Grande Mãe. E esta, centrada na tradição do Sagrado Feminino, dá continuidade à visão cíclica do tempo que se renova

periodicamente. Essas representações são demonstradas por Gimbutas (2008), conforme a figura (20) abaixo:



Figura 20 - (1) "A Deusa Serpente sentada aparece frequentemente na Anatólia, como neste vaso antropomórfico. Há o motivo de zig-zag desde a sua testa e por todo rosto, seus olhos são incrustações de obsidiana; em seu peito a forma da meia lua e arte em forma de espiral. Pintura em vermelho sobre creme, e polido. Hacilar I; 6000- 5500 a.C.; alt 27,8 cm.[47]". (GIMBUTAS, 2008, p. 128). (2) "Deusa serpente em cerâmica com um chapéu de abas e um acessório de serpente chifruda sobre a testa. Veste um colar com pendente e uma roupa de serpente decorada com pontos, zig-zag, espiral, retas e linhas paralelas onduladas. Geométrico grego, Beozia; VI seculo a.C. alt. 17 cm[48]". (GIMBUTAS, 2008, p.131)

Nas figuras (20-1 e 20-2) acima, encontram-se diversos sinais que têm como representação o ciclo da natureza em sintonia com a divindade e a figura feminina. A imagem (1) é da Anatólia e pertence a um vaso antropomorfo, do período Hacilar I (cerca de 6000 a.C.); observa-se uma geometria com espirais, zig-zag, pequenas linhas, meia lua, linhas arredondadas e pontos, como são demonstrados no desenho. Nessa imagem, as pernas da Deusa são espirais da serpente e os braços semicírculos que se concentram em pequenos pontos; a sua face é composta por linhas em zig-zag, que sugerem associação com a água. Esta é uma imagem da Deusa Serpente, que mede 27,8 cm de altura.

[47] La Dea Serpente seduta compare sovente in Anatoli, come in questo vaso antropomorfo.Ha li motivo a zig-zag/ testa di serpente sulla fronte, occhi di ossidiana incastonati, mezzelune sul petto e arti spiraliformi. Dipinto in rosso su crema, e brunito. Hacilar I; 6000- 5500 a.C.; alt 27,8 cm.

[48] La Dea Serpente in terracotta con un copricapo a polos e un'attaccatura di serpente cornuto sulla fronte. Indossa una collana a pendente e um "costume di serpente" decorato con punti, zig-zag, spirali, reti e linee parallele ondulate. Geometrico grego, Beozia; VI secolo a.C. alt. 17 cm

A imagem (2) mostra uma geometria grega, pertencente à Beócia, sendo esta de um período mais recente (VI século a.C.); ela mede 17 cm de altura e no seu corpo estão configurados elementos da flor de lótus, as espirais transitivas, assim como as três linhas, os pontos e linhas sinuosas. Essa é uma imagem com características singulares, uma vez que aparecem adereços e costumes com sinais ofídicos, bem como outros símbolos (chifre de carneiro, referente à Idade do Ferro) e detalhes de humanos. Observa-se que a figura da Deusa Serpente passa por refigurações, cuja trama simbólica permite facilmente reconhecê-la devido as suas características geométricas bem definidas desde a pré-história.

Partindo da análise acima, observa-se que os motivos geométricos são componentes que se encontram em destaque nos artefatos que são objeto de culto, ou mesmo os considerados decorativos. Dentre os sinais que mais se destacam na comunicação sagrada, encontra-se o simbolismo das espirais transitivas e a sua harmonia nas linhas e no movimento do símbolo, cuja representação é o fluxo da vida concedido pela Deusa Mãe.

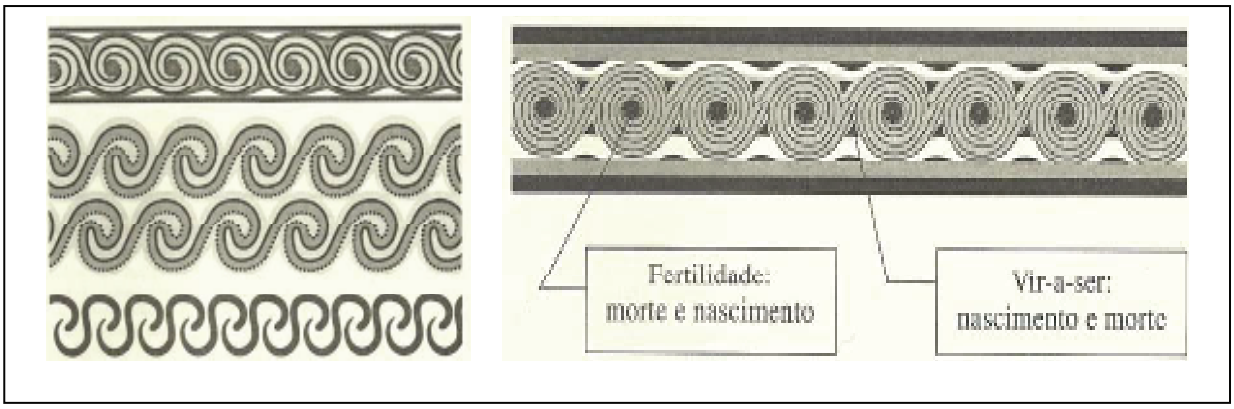


Figura 21 - Espirais transitivas: expressão gráfica da fertilidade e do vir-a-ser. (SILVA, 2007, p. 90)

A arte, nas sociedades arcaicas, era direcionada para a Deusa, e o que foi produzido e manifestado na sua iconografia revela o conceito da sua sociedade, na qual a arte era considerada um comunicação social sagrada. Na figura acima (21 a), são apresentados motivos geométricos que denotam o caráter estético das figuras e a sua dimensão simbólica, cujas variantes são conhecidas como espirais transitivas, que podem ser vistas a partir de duas perspectivas, conforme afirma Silva (2007, p. 91): “O ponto nodal (movimento de fertilidade) e a linha ondulada (movimento do vir-a-ser). As duas essências da deusa, fertilidade e vir-a-ser (tendo como resultante a multiplicidade em movimento da natureza e da vida), são as duas características essenciais das espirais transitivas”. Acredita-se, portanto, que, como motivo

ornamental, essa arte figurativa representada em forma de espirais transitivas são representações características da Deusa Mãe.

Do ponto de vista simbólico, encontra-se ressonância na figura 22 b, na qual Silva (2007) mostra como o artista materializou em expressão gráfica o fluxo contínuo do ciclo da vida, e sistematizaram os três aspectos da Deusa Mãe, em que a harmonia e a continuidade têm como referência o ponto nodal, uma vez que as linhas terminam e renascem no mesmo ponto. Nesse sentido, Silva (2007, p. 91) afirma que: "O ponto nodal é a origem e o destino e somente ele tem o poder de manter a continuidade e harmonia das linhas, tornando-se um desta continuidade, ao mesmo tempo em que dá energia para essa continuidade". Observa-se, na sequência do desenho, que a fertilidade está no centro, o ponto nodal entre a morte e o renascimento, cuja sequência natural é o fluxo da vida no seu devir, sendo essas as principais características da Deusa Mãe.

Estas linhas espiraladas, ao se organizarem em linguagem simbólica, demonstram que o artista reconhecia a existência de um diálogo sagrado com a materialidade vivente, e que o simbólico permitia realizar essa comunicação. Esta arte associa o sagrado no ritual como símbolos que mantêm o diálogo com a Deusa Mãe e a natureza.

Ao compreender que a arte tem outra dimensão ao dialogar com o sagrado, o humano tornou a arte uma prática social sagrada, que é revelada pelo caráter estético do ethos da cultura na qual se materializa. A arte é a possibilidade de demonstrar a transcendência do humano na materialidade prática. Nesse sentido, Silva (2007, p. 86) afirma que: "Fazer arte é um momento de afirmação da verdade, momento, portanto, de se apresentar ao sagrado. A arte revela o ser: pela arte ele se expõe, se assume, se reconhece como fiel, como ser cultural, como ser humano". E o mistério do seu devir permite ao humano buscar a sua sintonia na comunicação sagrada que desenvolve mediante os padrões culturais da sociedade em que está inserido.

Existem variantes nos motivos geométricos que demonstram a sobrevivência cultural de um tempo remoto, no qual a natureza se manifesta com outra imagem simbólica, e o motivo que aparece com certa frequência é uma estilização da flor de lótus, cuja visão aérea mostra linhas que continuamente convergem para um centro único. Na figura (22) abaixo, apresenta-se uma imagem cuja centralidade representa o poder da Deusa Mãe e o fluxo da vida, assim como o princípio e a origem de tudo.

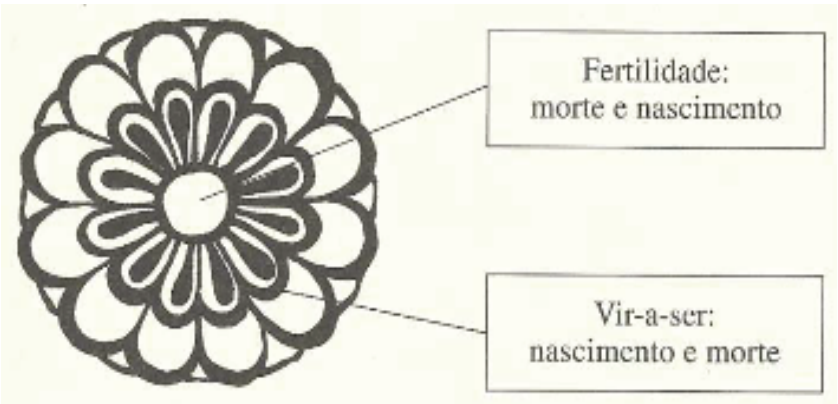


Figura 22 - Flor de Lótus. Expressão gráfica da fertilidade e do vir-a-ser num contexto de centralização. (SILVA, 2007, p. 94)

A flor de lótus é outro sinal característico da Deusa Mãe, em relação ao seu ciclo de vida, demonstrando, no desenho acima, a centralização no contexto do devir, a partir da fertilidade da Deusa, conforme afirma Silva (2007, p. 94): "Do centro emana uma energia que se espalha em todas as direções. E todo o entorno está direcionado para o centro. A vitalidade das linhas e do movimento mostra o fluxo da vida que gira em torno de um centro". A representação da flor de lótus é o ponto nodal das espirais transitivas ao se voltarem para seu centro e retornando como fluxo da vida, como concessão da Deusa Mãe.

Na perspectiva de compreensão do fluxo da vida, que entremeia o diálogo dos aspectos dinâmicos da natureza, encontra-se ressonância em Silva (2007, p. 90) que traz a definição do que se pode concluir como movimento da imagem do curso da vida e que se fixou como arte: "Cada uma de suas linhas segue o curso da vida: aurora, desenvolvimento e poente. Elas são a expressão gráfica do ciclo natural nascimento, vir-a-ser e perecimento, numa sucessão interminável. Este ciclo é um valor que o artista capturou e transformou em arte". E assim também são os aspectos da Deusa Mãe encontrados na mitologia, reconhecida como 'Deusa Tríplice': a mulher jovem (nascimento, aurora), a mulher adulta (desenvolvimento, vir-a-ser) e a mulher sábia (poente e perecimento).

Como a Grande Deusa Mãe do matriarcado, ela comunica-se por diferentes nomes sendo reverenciada nos três aspectos, que representam a força motora e a dinâmica dos processos cósmicos, como a fertilidade, o nascimento e a morte, o vir-a-ser do humano. Nesse sentido, M-GWosien (2002, p. 101-102) conclui que:

> Na forma da lua clara crescente (veja A Dança da Lua) ela é a deusa virgem dos céus, também a jovem senhora dos animais [...]. Como mãe do mundo, geradora de

> toda a vida, como fertilidade personificada, ela é a deusa do amor [...]. Como personificação da morte, do tempo que morre, segundo a lei que diz que o auge da vida se transforma em seu oposto, a grande deusa também é a força misteriosa do declínio eterno, que volta a devorar a vida por ela gerada.

Observa-se, desde a pré-história, que a Deusa Mãe é venerada como a Mãe dos três mundos, sendo eles identificados como o 'céu', a 'terra' e a 'água', cuja imagem era uma metáfora das três fases da 'Lua'. Isso significa o princípio da morte na vida, e este princípio se move pelos mistérios da natureza. Na Antiguidade, a Deusa Tríplice é representada nas suas três fases distintas, conforme M-GWosien (2004, p. 44) demonstra na figura (23) abaixo.

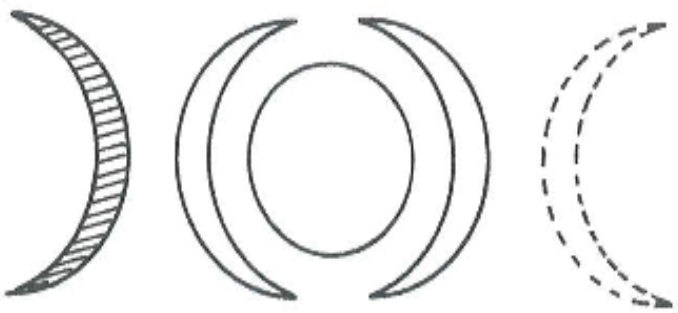


Figura 23 - Forma tripla da lua, símbolo da deusa tríplice. (M-GWOSIEN, 2004, p. 44)

Ao interpretar os sinais da Deusa Mãe e as fases da 'Lua', assim afirma M-GWosien (2004, p. 45):

> A força integradora da deusa da lua mantém unidas suas três formas de manifestação. Sua forma tríplice não é a corporificação de um dogma teológico; pelo contrário, é símbolo de valores de experiências religiosas e a personificação da sabedoria da criação: *zoe* – a fonte inesgotável de toda a vida e *bios* – sua figura no tempo e no espaço, ou seja, na natureza.

Além dos sinais, a representação da lua, encontra-se, ainda, nas imagens das Deusas do período agrário, motivos com meandros, círculos e plantas, bem como máscaras com reproduções de animais como representação da Deusa Mãe.

Dessa forma, pode-se afirmar que havia comunicação simbólica e sagrada com o outro, com o grupo e com o que consideravam emanações da divindade. Articular essa estética sagrada, que foi recuperada pela arqueologia, e associá-la à arte performatizada, encontra-se um fio condutor na hipótese proposta por Silva (2007 p. 90): "A arte, considerada no seu sentido mais íntimo, orienta-se para a deusa e a arte geométrica não é diferente". E

assim, diante da necessidade do humano de comunicar-se com a divindade, ele constrói, mediante a estética e a arte, formas de estabelecer contato com o sagrado.

1.1.3 Deusa Mãe: Simbologia Gestual e Ritualística

A percepção que o humano tem do sistema simbólico foi construído culturalmente e teve como influência o imaginário que permitiu a materialidade das ideias como os registros da arte primitiva. A arqueologia e, posteriormente, as 'escritas e linguagens sagradas' demonstram as distintas formas de registro encontradas e interpretadas por estudiosos.

Ao se movimentar, os símbolos propagam um fluxo energético que fornece elementos para estabelecer uma relação de harmonia que leva ao estado de êxtase interior; e que, ao estabelecer vínculo com o humano, percebe-se a ressonância com o sistema simbólico do corpo, que se materializa a partir do que ocorre no imaginário e o que é projetado e concretizado em forma de arte.

Os símbolos em movimento mostram o caminho da experiência interna que ainda fazem parte de crenças antigas, e explorar novos caminhos pode transformar imagens e ideias e reatualizá-las por meio de representações da arte antiga. Ao articular o imaginário ao sistema simbólico e associá-los a outras possibilidades, tem-se, como fio condutor, a visão dessa estética sagrada afirmada por Silva (2007, p. 91):

> O fluxo da vida, que evolui numa multiplicidade sem fim, numa descentralização envolvente, tem seu ponto de inflexão no momento em que a linha chega a seu fim e reparte uma união da morte com o nascimento, momento de afirmação da fertilidade, momento privilegiado da Deusa-Mãe.

Nesse sentido, encontram-se nas mais distintas culturas do mundo arcaico representações simbólicas como sinais emblemáticos da Deusa Mãe, que demonstram atos performatizados dos humanos na sua comunicação simbólica com a divindade e, nesse caso, a Deusa Mãe do mundo antigo. Por todo o período Neolítico, depara-se com uma profusão de imagens da Deusa Mãe com representações ofídicas, quer em configuração de desenhos ou sinais encontrados no corpo das estatuetas, ou mesmo na forma dos braços, pernas, cabeça ou sua postura. Essa comunicação sagrada com a divindade é remanescente de períodos anteriores, nos quais a serpente já aparecia como origem da vida e uma das representações simbólicas e emblemáticas da Deusa Mãe.



Figura 24 - Às vezes nessa representação esquemática, a identidade da Deusa Serpente se reconhece do perfil parecido a uma serpente pela cabeça ou da linha ondulada (serpente) pintada no seu corpo, que simboliza a corrente da vida (kundalini). Pintura em vermelho e creme. Neolítico anatólico. Origem desconhecida; provavelmente acerca de 6000-5500 a.C.[49]." (GIMBUTAS, 2008, p.127)

Nesta figura (24), proveniente do Neolítico anatólico, é apresentada uma imagem cuja cabeça é alongada como a da serpente, e não possui nenhum outro sinal similar da sua forma que caracterize outra representação da mesma. A sua única forma de humano é o tronco, uma vez que os membros não existem; o que se encontra em seu corpo são os desenhos que simbolizam uma marca identitária da serpente, na qual emergem linhas sinuosas por todo seu corpo, sendo estas consideradas como a representação simbólica da serpente como fluxo da vida, a comunicação perene entre o material e o imaterial.

De acordo com suas características gerais, o símbolo é tido como algo que supre diferente fato ou ato, tendo por princípio a mesma função. Ao se comunicar, ele fala das raízes e origens das coisas e simula uma realidade trançada. A sua procedência é associada ao elemento descritivo, nutrindo assim as demais experiências e representando, mediante a escrita, a função social da comunicação. Além de instrumento de comunicação, o símbolo

[49] "Tavolta nelle raffigurazioni schematiche l'identità della Dea Serpente si reconosce dalla sagoma símile al serpente della testa, o da linee ondulati (serpenti) dipinte sul corpo, che simboleggiano la corrente della vita (kundalini). Dipinto in rosso su crema. Neolítico anatolico. Provenienza sconosciuta; probabilmente 6000-5500 a.C.; alt. 9,5 cm".

pode ser a representação de uma vivência e pode representar ou evocar algo abstrato ou ausente, podendo a sua expressão ter dupla interpretação, a *dipolaridade*. Sobre o símbolo ser considerado uma forma de sinal, M-GWosien[50] (2003) observa que:

> Todas as culturas tradicionais usavam sinais e imagens como símbolos e modelos orientadores, ou protótipos. Estes sinais eram idênticos ao Deus, ou deuses, ao Espírito como ancestral. Não havia nenhuma discrepância entre o deus e a pessoa que modelava, cantava, dançava ou pintava a imagem dele: as imagens, enquanto sinais, eram vistas como conteúdo e refletindo o todo da vida, interna e externa.

Diante dos variados contextos em que a simbologia está inserida, a percepção do sagrado não vem expresso claramente e pode estar camuflado, uma vez que o símbolo é polissêmico, podendo assumir várias representações; portanto, o símbolo, ao variar a sua representação, pode-se definir por sua dimensão simbólica.

Por não ser possível explicar o símbolo, muitas vezes encontram-se vários significados que são análogos a outros símbolos, podendo haver outras interpretações sobre o mesmo símbolo. Assim, na visão de Silva (2007, p. 18):

> Símbolo não pode sequer ser explicado, mas em qualquer ocasião ele pode ser interpretado e há sempre mais de uma interpretação, pois o símbolo é polissêmico, de vários significados. O simbolismo não se explica, mas seu significado pode ser transferido para outros símbolos.

Compreendendo que a polissemia permite mais de uma interpretação e que o símbolo se define por sua dimensão simbólica, examina-se o contexto no qual a linguagem religiosa se expressou em relação ao sagrado e quais são as significações simbólicas atribuídas a ela. Nesse sentido, encontra-se suporte em Geertz (1989, p. 144) ao assegurar que é mediante a simbologia que se pode vivenciar a percepção do sagrado em nossas experiências.

> Tais símbolos religiosos, dramatizados em rituais e relatados em mitos, parecem resumir, de alguma maneira, pelo menos para aqueles que vibram com eles, tudo que se conhece sobre a forma como é o mundo, a qualidade de vida emocional que ele suporta, e a maneira como deve comportar-se quem está nele.

---

[50] Seminário "Símbolos em Movimento", paper traduzido por Maria Rosa de Freitas Alloni. Centro Paulus, SP, 2003.

O estudo do símbolo nos revela a existência de significados profundos e emotivos que são decorrentes da experiência religiosa e, portanto, essa é única na sua maneira de ser vivenciada.

Pode-se reconhecer, sob esse aspecto, que a função social dos valores nos remete ao simbolismo da sua ação, e esta recorre aos símbolos de várias maneiras. O universo dos modelos e dos valores surge como um amplo espaço simbólico, no qual se movimentam os atores sociais, os grupos e as coletividades. Nesse sentido, Geertz (1989, p. 148) explica que:

> A força de uma religião ao apoiar os valores sociais repousa, pois, na capacidade de seus símbolos de formularem o mundo no qual esses valores, bem como as forças que se opõem à sua compreensão, são ingredientes fundamentais.

Em suma, pode-se afirmar que um objeto, uma cena, pode não ter a mesma representação simbólica entre as pessoas, pois o universo simbólico já existente é fundamentado na experiência humana, e o processo de interpretação atende à realidade que vai ao encontro de novas necessidades da sociedade.

O símbolo é uma imagem, uma representação de um algo mediante a palavra ou o desenho, ou fazendo-se gesto móvel para ser visto em ação nessas formas de imagens originais personificadas nos gestos e movimentos; e assim explica M-GWosien (2004, p. 10): "Imagens simbólicas como metáforas de potenciais espirituais se transformam em detentores de energia por meio de movimento estruturado e dinamicamente concentrado. A mística da religião universal conhece a imagem da matéria dançante". Para compreendermos a energia criadora, cuja fonte o humano também possui, é necessária uma visualização interna dos símbolos que se movimentam.

O símbolo manifesta e expressa, enquanto o que o rito faz é performático. Todos os ritos buscam o contato com o sagrado através dos gestos que significam outra realidade, conforme explica Croatto (2001, p. 331):

> O mito recita (é um legómenon) o que o rito converte em cena, teatraliza (é um drômenon, de drao "fazer", que também origina a palavra drama). Ao discurso que é o mito, corresponde o rito, como ação. Além disso, o rito é um conjunto de gestos; implicam o desenvolvimento na ação; nesse sentido o rito se parece também com o mito, que narra uma sequência de episódios e que, ao mesmo tempo, constitui um feixe de símbolos.

Em um rito, os códigos gestuais do corpo perpassam por controle e domínio de si, sendo o corpo um suporte para as inscrições simbólicas e sinais que tecem a trama de

mensagens que dialogam e decodificam os interditos do drama litúrgico e jogo simbólico. As relações entre corpos transmitem mensagens, e Rivière (1997, p. 193) afirma: "A topologia relacional dos corpos face a face inscreve-se em uma figuração de assimetrias sociais no interior de um espaço em que é marcante a deferência e as precedências, segundo as posições respectivas dos interatuantes". O ato performático do rito sanciona, mediante gestos arquetípicos, o fato narrado de uma história, conforme mostra a figura (25) abaixo:

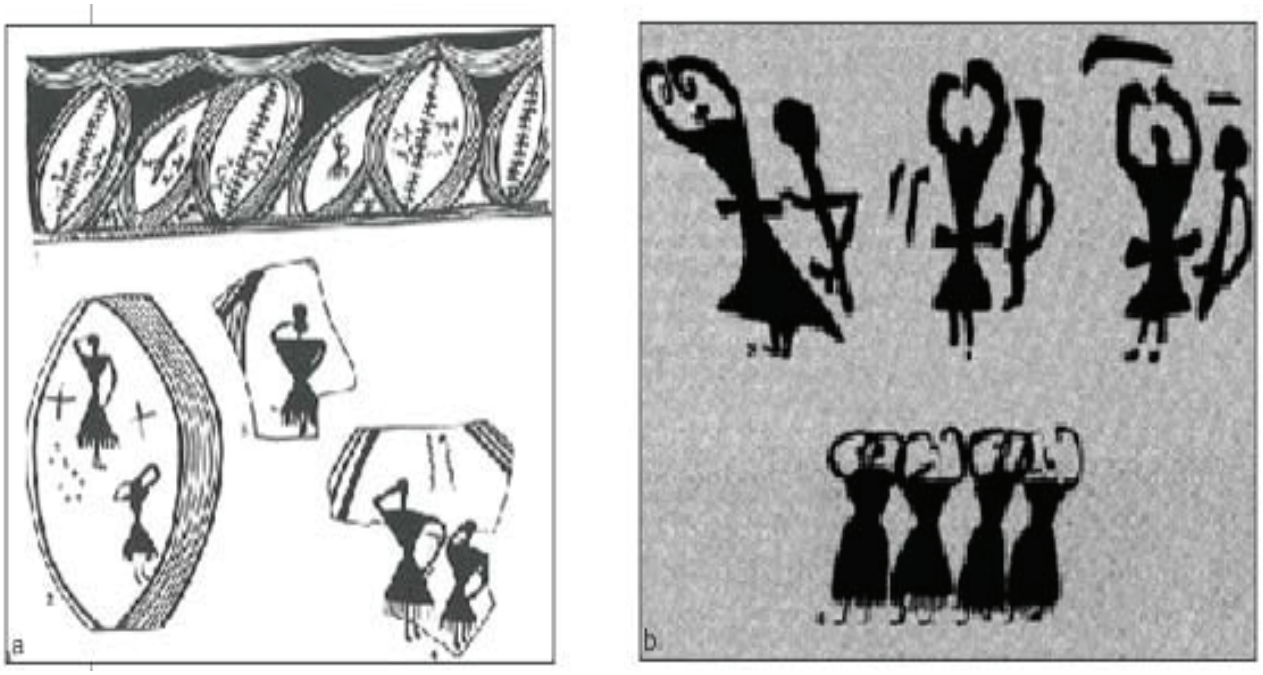


Figura 25 - Dança ritual composta de uma ou duas figuras com a forma de ampulheta desenhada dentro de uma vulva/semente. As figuras são associadas ao a cachorro, caracol (vortice) e serpente Descrição das Figuras a e b [51]. (GIMBUTAS, 2008, p. 242)

Nos dois conjuntos de figuras que demonstram a simbologia gestual e ritualística de povos ancestrais, observa-se uma dança ritual, na qual a sequência de uma, duas ou quatro figuras narram um texto figurativo e metafórico. E assim, os gestos miméticos, ao se performarem em cenas de rituais, não mostram apenas a arte de um gênero que se estruturou de forma oral e poética, mas uma arte que possui uma linguagem própria, que obedece a regras e ações a partir de uma temática codificada. Os gestos surgem dos símbolos que estão

[51] (1) Compare uma colonna della vita affiancata da animali (probabilmente cani o capri) dentro de uma vulva muito grande. Vaso pintado em nero su rosso. Tardio Cucuteni, Brinzeni - Tsiganka, Ucraina ocidentale; acerca de 3800-3600 a.C. (5) Figura dançante a clessidra como parceiro mascarado. Na testa minúscula da figura à esquerda, há duas pequenas dischi od oreccchini ai lati. I rilievi similar a bipene, ao centro da figura representando particular cinture ritual. Cultura Vinca (Gruta- santuário de Magurata, Bulgária norte ocidental; cronologia exata é desconhecida, provavelmente 4000-4500 a.C. (6) Figura dançante pintada sobre um sarcófago (al di sotto compare uma scena di donne che depongono um defunto no sarcofago). Tardio Micenico, Tanagra,Tebe, Beozia, tumba n.22, XIV século a.C. (1) alt.7,9 cm; (2) alt. 8,2 cm; (3) alt. 4,3 cm; (4) alt.5,7 cm.

embasados nas coisas do mundo e na gesta dos deuses.

A humanidade criou gestos simbólicos e os ritualizou na tentativa de se comunicar com a divindade, criando, assim, rituais sagrados. O rito propicia manter vivos os elementos que explicam a origem divina dos seres – os mitos - re-atualizando a crença no sagrado. No momento do ritual, o indivíduo torna-se parte do sagrado pelos poderes conferidos por uma autoridade constituída. Isso implica em entender que, nos rituais religiosos, toda celebração não é uma simples comemoração, mas representa a re-atualização, isto é, o ato de tornar atual de novo um evento sagrado que teve lugar no passado mítico (CROATTO, 2001), que assim é interpretado por Gimbutas (2008, p.150): "Frutas, alce e braços levantados sugerem que a imagem mostra a abençoada aparição da Terra em todo o seu esplendor[52]". Nesse sentido, a autora sugere que as frutas e o alce são objetos sagrados de culto, assim como os braços levantados representam a posição do 'orante', ou seja, aquele que, no momento do culto, faz as suas orações com os braços elevados em relação à 'Colina Sagrada'.

Apresenta-se, na figura abaixo (26), uma estatueta feminina com braços levantados, representando os cultos na natureza, ligados à sua força e à sua memória de divindade. Os gestos são experimentos de compartilhar e dialogar com a divindade, assim como é a forma de estar próximo do poder divino ao imitar suas qualidades, que são formas materiais impregnadas de significados.

Dessa maneira, a possibilidade de asseverar a evidência performática contida nos elementos dos gestos nos atos rituais encontrou ressonância nos estudos de M-GWosien (1997, p.106), ao afirmar que: "Como magia imitativa, os gestos têm a capacidade de transmitir poder e de fazê-lo chegar ao devoto. [...] Durante o processo do culto ritual, o corpo se torna receptáculo do poder divino que se manifesta e se expressa através desse corpo transformando-o". Em decorrência disso, o repertório simbólico demonstrado por sua pesquisa expõe, com clareza, a arte em permanente contato com o sagrado.

[52] Frutti, uccelli e braccia levate suggeriscono che L'immagine mostra la benedetta apparizine della Terra in tutto il suo splendore.



Figura 26 - “Estatueta com braços erguidos em atitude reverencial. (Terracota, período pré-dinástico egípcio. Übersee-Museum, Bremen.)” (M-GWOSIEN, 1997, p.106)

Por outro lado, a pesquisa de Gimbutas (2008) possibilitou a visualização do espaço santuário da deusa Mãe Terra e a recomposição da sua performance dentro da arqueomitologia, que delimitou critérios fundamentais para que as imagens e sítios arqueológicos contribuíssem significativamente como objeto de informação da arte e da história enquanto a sacralidade de um corpo divinizado, o corpo da deusa. Em suas pesquisas, a autora selecionou fragmentos de artefatos e captou frações do real e deu-lhe materialidade física. Nesse sentido, a imagem apresentada é o que resta do acontecido, uma realidade primeva que caracteriza um produto final, e este rememora um instante vivido. Diante disso, seus sentidos são desvelados num tempo em que é recuperado o instante presente mediante o seu registro de memória.

Considerando como sentido sagrado os gestos que satisfazem as obrigações efetivas, Silva (2009, p. 41) afirma que: “O Cosmo, a realidade organizada e com significado simbólico, justifica a realização dos gestos necessários à satisfação das necessidades”, estas surgiram conforme o homem construía a sua história e contava os assombros da sua superação frente aos desafios humanos e divinos.

O gesto sagrado, ao satisfazer as necessidades simbólicas, fica circunscrito ao espaço sagrado; no entanto, o gesto profano é considerado como o que não tem finalidade e pode desorganizar o espaço simbólico, cujo resultado é o espaço profano, ou seja, prosaico. Este é um gesto cansativo e cria um espaço que não é referenciado ao sagrado, é um gesto repetitivo,

mas sem significado simbólico de comunicação com o imaterial ou sobrenatural, não tem código sagrado.

Devido à sua organização e seu elemento gestual, os ritos têm uma grande repercussão social. Assim como o símbolo, o caráter próprio do rito é uma metacomunicação, ele se comunica por ele mesmo, é uma linguagem que se refere a uma ordem que dialoga com regras codificadas. Na verdade, o processo de ritualização gestual inclui o corpo que, nesse sentido, pode-se considerar como um local de inscrições rituais estabelecidas no imaginário como portador da gesta dos deuses. Na visão de Rivière (1997, p. 193):

> O corpo era a primeira base disponível para a ritualidade, antes de tudo, a partir do eixo funcional já que é fonte de fruição e energia, assim como a partir do eixo diacrônico no sentido em que determinadas culturas tiveram receio desse corpo tão próximo da natureza perdida e, pouco a pouco, afastaram-se dele, instalando ritualidades substitutivas e descorporeizadas [...].

O rito aparece como uma norma que guia o desenvolvimento de uma ação sacra. Ele é uma prática periódica, de caráter social, submetido a regras precisas. Como o rito não é uma invenção de qualquer pessoa, ele é, de alguma forma, uma ação divina, uma imitação do que fizeram os deuses. Por isso, deve ser repetido como uma ação divina (CROATTO, 2001). Para o rito acontecer, é necessário o espaço sagrado, que é construído a partir de um imaginário que foi sendo aprimorado desde as sociedades pré-históricas.

Nesse sentido, constrói-se, portanto, uma simbologia mais refinada, o que proporciona o ancoramento do simbolismo sagrado em estreita comunicação com a Grande Mãe, e esta é centrada na tradição do Sagrado Feminino e dá continuidade à visão cíclica do tempo que se renova periodicamente. Logo se depara com o espaço sagrado do culto, e nesse local se encontra uma árvore sagrada. Esta árvore, pelo seu simbolismo, é reconhecida como a árvore da vida, podendo, portanto, ser considerada uma alegoria do paraíso, e o seu fruto como símbolo representativo da garantia da vida eterna, da perenidade do tempo. Sobre essa realidade paradisíaca simbólica, assim Armstrong (2005, p. 19) pondera:

> Em todas as culturas encontramos o mito do paraíso perdido, no qual humanos viviam em contato íntimo e diário com o divino. Eles eram imortais, vivendo em harmonia entre si, com os animais e com a natureza. No centro do mundo, havia uma árvore, uma montanha ou um pilar que ligava o céu e a terra, pelo qual as pessoas podiam subir com facilidade e atingir o reino dos deuses.

A citação acima demonstra, com clareza, que as formas das árvores sagradas são ambíguas e complexas, o seu simbolismo arquetípico é uma potência de metamorfoses que se desdobram nas narrativas como signos a ser decifrados, que a sociedade projetou em linguagem de estrutura mítica. Conhecida como a árvore da vida, ela possui suas raízes em conexão com a terra, um pilar central e tronco que faz conexão com as polaridades femininas e masculinas. A árvore da vida é um arquétipo que, pela sua simetria, aponta o centro e os dois lados, além das raízes, dos galhos e das folhas, assim como dos frutos que ela doa.

Dessa maneira, mesmo existindo em diferentes níveis de compreensão, o significado desse conjunto de ideias, em relação aos conceitos que se efetivaram a partir da simbologia da árvore da vida, está inserido no imaginário e na mítica dos povos antigos como uma árvore paradoxal, de natureza ambígua que contém em si os opostos do bem e do mal, da vida e da morte, assim como o renascimento que se mostra na regeneração do broto.

A árvore da vida é uma ideia mítica, na qual se estrutura nos três níveis do cosmos e da consciência arquetípica, uma vez que o céu, a terra e os mundos subterrâneos ou ctônios propiciam um diálogo interativo em relação à compreensão do significado da união do mundo luminoso e consciente do cosmo celestial, ao mundo das raízes profundas do mundo ctônio e inconsciente das trevas. Nesse diálogo metafórico, estabelece uma mediação simbólica num terreno intermediário entre o sensorial e o cognitivo, cujo significado inteligível da materialidade se expressa na arte, e esta descreve a magia do imaginário traduzida como multiplicidade do simbolismo.

No decorrer dos tempos, a árvore da vida tornou-se modelo de bordados, além de alegoria de danças de vários povos, sendo assim explicado por M-GWosien (2004, p. 27): “Neste caso, dança-se a imagem mítica da restauração da árvore da vida, que sobreviveu à tradição popular da criação da árvore de maio [tronco enfeitado à volta do qual se dança] e que já era comemorada em forma de ritual no Egito Antigo”. Em toda a África Negra, assim como em diversas partes do mundo, as árvores com abundância de seiva eram consideradas epifania da Grande Mãe, e seu leite a representação da maternidade divina. A figura (27) abaixo é uma representação simbólica da árvore da vida como representação da Deusa Mãe como nutriz de uma cultura, a do antigo Egito.



Figura 27 - Ísis em forma de sicômoro amamentando Tutmos III. Tebas, séculos XVI-XIV a.C. (COOK, 1997, p. 42)

A imagem da figura (27) acima é a representação do imaginário egípcio do período pré-dinástico, e nela se observa a serpente na tiara real do humano. A árvore representada é um sicômoro, do qual brota um fruto, um figo, que lança de si um líquido leitoso associado não só a Ísis, como também a outras deusas do panteão egípcio antigo, como Nut, a deusa do céu e Hator, a deusa vaca, todas elas como epifania da Grande Mãe.

As árvores sagradas são representações de culto das sociedades antigas que evocavam a Deusa Mãe, sendo a serpente um símbolo recorrente da representação da força e do poder ctônio do Sagrado Feminino, que se encontram nos antigos espaços-santuários. Também na literatura encontra-se a serpente e a árvore da vida como metáfora simbólica, bem como as implicações da responsabilidade sociorreligiosa em relação à cultura que foi influenciada, assim como suas crenças e mitologias.

Ao associar um mito polissêmico e ambíguo, como o Mito da Serpente, com a árvore sagrada, suas conotações qualitativas e plurais assumem o que o imaginário do homem antigo cultuava em seus ritos, e que é afirmado por Getty (1997, p. 13): “A deusa sempre se deu bem

com as serpentes e é associada no mundo inteiro a estes répteis e às aves que ascendem no seu voo a lugares mais elevados". Encontra-se nas diversas narrativas e lendas associadas tanto à Deusa Mãe quanto à Serpente que a ascensão da consciência, bem como a transcendência pela elevação da consciência, é representada no voo da serpente e também como a elevação em relação à montanha.

Na representação simbólica que permeia a descrição metafórica do diálogo entre a serpente e a simbologia do corpo humano, encontra-se a natureza misteriosa dessa árvore sagrada, sobre a qual Gimbutas (2008, p. 121) afirma: "Uma serpente que se enrosca verticalmente simbolizava (a força vital em ascese no sentido de subir), concebida como uma coluna de vida que surge das cavernas e das tumbas e era considerado um símbolo intercambiável com a árvore da vida e da medula espinhal[53]". Ela é encontrada em registros das antigas religiões sapienciais, fazendo parte do imaginário idílico que dialoga com a divindade nas mais diferentes situações e personagens mitológicos de diversas culturas.

Nesse significado, a árvore da vida representa o centro do culto das sociedades arcaicas, nas quais os ritos aconteciam coletivamente, uma vez que a harmonia social era estar integrado ao grupo e à natureza, mantendo, assim, o simbolismo feminino estruturado nos valores de cooperação e cumplicidade entre homens e mulheres; posteriormente, em outro momento da história, deu-se início às danças de par, que é uma das características dos diversos ritos de fertilidade.

1.2 O Mito da Serpente e a Deusa Mãe

A ideia da simbologia do mito da Deusa Mãe pode ser entendida como uma forma de narrativa de uma criação, um relato no qual se conta determinado fato a partir do momento em que ele surgiu, ou mesmo uma poesia da criação. Esse fato é um relato ocorrido, contém personagens sobrenaturais de uma cultura cuja realidade é complexa; ocorreu num tempo primevo, expressando a cosmovisão de um determinado grupo, seu *Ethos* coletivo e as concepções de tempo/espaço, da natureza, do ser humano e da sociedade nos seus aspectos sagrados e profanos. Nesse sentido, Eliade (2007, p. 11) afirma sobre o mito: "ele relata de que modo algo foi produzido e começou a ser. O mito fala apenas do que realmente ocorreu,

[53] "Un serpente che si avvita verticalmente simbololeggiava la forza vitale in ascesa, concepita come uma colonna di vita Che sorge dalle caverne e dalle tombe e costituiva um símbolo intercambiabile com l'albero di vita e il midollo spinale".

do que se manifestou plenamente". O mito fala de fragmentos da cultura na qual estão submersas expressões simbólicas que se transfiguram e assumem uma dimensão estética. Com olhar semelhante, Brandão (2009 I, p. 37) afirma, nessa acepção, que o mito

> é o relato de uma história verdadeira, ocorrida nos tempos dos princípios, *illo tempore*, quando, com a interferência de entes sobrenaturais, uma realidade passou a existir, seja uma realidade total, o cosmo, ou tão somente um fragmento, um monte, uma pedra, uma ilha, uma espécie animal ou vegetal, um comportamento humano.

Acreditando na recuperação dos símbolos, imagens e mitos entre as manifestações do espírito humano que auxiliam na transformação e no processo evolutivo do humano, Croatto (2001, p. 200) sintetiza a opinião de Eliade e afirma que "as imagens e os símbolos podem dizer mais que as palavras, e que os mitos não morrem". Continuando, ele sustenta que "o mito revela de alguma maneira a experiência do objetivamente transcendente. O mito descobre uma realidade ontológica inacessível à experiência lógica superficial". Nesses estudos, Croatto (2001, p. 202) observa que Eliade ressalta a íntima solidariedade do ser humano com o cosmo ao dizer que:

> O simbolismo religioso – a linguagem dos mitos – descreve uma situação humana com termos cosmológicos e vice-versa; mas precisamente revela a continuidade entre as estruturas da existência humana e as estruturas cósmicas.

Entendida como narrativa na ordem literária, a poética do mito flui na ampliação do seu dizer algo sobre alguma coisa, na qual relampeiam imagens com inversões de sinais do imaginário do universo primevo. A palavra mito deriva do grego como *mythos* e do latim como *mythu,* que é afirmado por Reimer (2009, p. 20): "Mitos pertencem à ordem literária. São narrativas hermeneuticamente construídas. Podem ser orais ou escritos. [...] Na origem da maioria dos mitos, deve-se considerar a oralidade como modo originário da transmissão". Na tradição oral, sempre é possível uma nova narrativa como forma de intervenção social, é sempre algo novo que vai ser colocado mediando e reunindo a comunidade.

O sentido do mito pode significar o que não possui realidade, pode expressar o pensamento em sua comunicação, como pode representar personagens ou narrar fatos reais em dramas que remetem à memória de fatos relevantes. Sua narrativa possui um significado simbólico, no entanto, o mito não tem por desígnio de que algo aconteça, mas sim o deleite do mistério da fruição de algo a que denominamos estética. De acordo com Chevalier (1991, p. 611):

> Outras interpretações, à maneira de Evêmero (séc. IV a.C.), viram nos mitos uma representação da vida passada dos povos, sua história, com seus heróis e suas façanhas, sendo de alguma maneira reapresentada simbolicamente ao nível dos deuses e de suas aventuras: o mito seria uma dramaturgia da vida social ou da história poetizada.

O mito interliga elementos comuns de um fio tecido na dimensão do devir e desperta um sentido para a existência humana, assim como a construção de sistemas explicativos da origem dos seres e das coisas, na busca angustiada do significado do viver humano. Considerado como uma *'filosofia poetizada',* o mito, "para Platão, era uma maneira de traduzir aquilo que pertence à opinião e não à certeza científica" (CHEVALIER, 1991, p. 612). Continuando, Chevalier (1991, p. 612) afirma que: "Sejam quais forem os sistemas de interpretação, eles ajudam a perceber uma dimensão de realidade humana e trazem à tona a função simbolizadora da imaginação. Ela não pretende transmitir a verdade científica, mas expressar as verdades de certas percepções". A sua verdade está no seu modo de ser, não de provocar e, como uma função referenciada da linguagem, o mito representa o processo de comunicação na passagem do antropológico para o poético, que é ressaltado nas artes como estética sagrada.

É, pois, através de uma linguagem que o mito se configura no mundo como texto da manifestação divina, sendo reflexo de uma articulação essencial, que não se exprime por palavras. A linguagem é uma ciência e, como tal, exige um esquema de comunicação, que, de acordo com Nunes (2011, p. 74): "Há um emissor de signos e há um receptor, abstratamente isolados. Mas tanto o emissor quanto o receptor não são apenas sujeitos, mas também interlocutores. O fenômeno de se poder falar um ao outro seria uma condição transcendental". A linguagem simbólica corresponde à estrutura do mundo e possui um poder que está além da simples descrição e diálogo entre quem emite e quem recebe a mensagem e a decodifica.

Nas artes, o mito possui uma linguagem de elementos e códigos que dialogam entre o real e o imaginário do coletivo na performatização do sagrado em atos ritualísticos. Esta linguagem simbólica e codificada, quando deixa de representar o funcionamento dos códigos sociais, provoca uma mudança na dialética da sua função social; ao se reportar à extinção de símbolos de uma cultura, bem como ao aniquilamento do mito da criação como a força ctônia da Deusa Mãe, Silva (2007, p. 67) diz que: "Os mitos helênicos, tal como costuma fazer o colonizador, transformaram em monstro as divindades femininas minoicas, como parte do combate cultural que o simbolismo celeste desenvolvia contra o simbolismo ctônio". Nesse

sentido, observa-se que, quando um mito fundante de uma sociedade é enfraquecido nas suas expressões e bens simbólicos e destituído dos valores fundantes dessa cultura, ele deixa de estruturar e construir os códigos sociais, como 'sentido' de realidade para essa sociedade.

Ao se distanciar da consciência coletivizada, o mito transforma-se na expressão do sensível com uma linguagem poética que re-evoca a coreografia do si mesmo, como uma expressão epifanizada. Por narrar uma passagem, a primeira coisa que aparece no mito é a sua condição literária, e Capel (2009, p. 150) afirma que: "Mitos são composições dramatúrgicas de símbolos, possuem força arquetípica, possibilitam a análise dos elementos históricos relacionados à economia, política, à religião dos povos em que está relacionado". Continuando, conclui que "[...] mitos são narrativas e, por esse motivo, favorecem as discussões sobre o ofício de historiar, representar o passado, interpretá-lo de forma não empática, mas com olhar e as preocupações do presente". O mito, como referência histórica, é sujeito a interpretações subjetivas relacionadas às realidades vividas.

A peculiaridade desses eventos ocorre quando a ideologia vigente se une para derrubar o que representa um poder que não pode mais ser exercido e precisa ser banido do espaço sagrado, eliminando a epifania do imaginário popular, deixando limitada sua linguagem expressiva, assim como o sentimento expresso pelo sagrado que se reevoca de uma sensibilidade estética.

O escuro e a quietude vazia de uma memória atávica remetem-se ao espaço ideal para o imaginário do impulso primevo do qual surgiu a vida e as origens primordiais. A história da criação e do *Mito da Serpente* é narrada em diversas culturas e povos da antiguidade, em algumas é conhecida como Gênesis, ou seja, a semente a partir da qual toda a criação se originou.

De decisões súbitas e metamorfoseantes, ela aparece tanto como manifestação telúrica quanto cósmica e se transforma com as polaridades gêmeas em si mesmas. Em sua expressão visível na terra, assim ela é definida por Chevalier (1991, p. 814): "Ela não passa de uma linha, mas uma linha viva; uma abstração, [...] uma abstração encarnada. A linha não tem começo nem fim; é só movimentar-se para tornar-se suscetível a todas as representações, a todas as metamorfoses". Como reservatório de latências telúricas e subjacentes à terra, a qual se origina suas manifestações ctônias, conclui sua definição: "A serpente é uma hierofania do sagrado natural, não espiritual, mas material" (CHEVALIER, 1991, p. 815). Ela é encontrada em muitas culturas como símbolo de poder e de energia vital, sendo reconhecida como símbolo da Deusa Mãe, ou síntese do poder ctônio e telúrico.

No plano humano, encontra-se como representação do arquétipo da alma e da libido; como manifestação no mundo terreno, imagina-se na sua intemporalidade cósmica e telúrica que ora se manifesta feminina (seduz, se enrosca, engole e digere), ora irrompe com os ímpetos masculinos, sendo objetiva e fálica. Partindo desse pressuposto, Chevalier (1991, p. 815) diz que: "A serpente não apresenta, portanto, um arquétipo, mas um complexo de arquétipos ligado à noite fria, pegajosa e subterrânea das origens: todas as serpentes formam, juntas, uma única multiplicidade indivisível que não cessa de desenroscar-se, desaparecer e renascer". A serpente pode ser considerada uma epifania do imaginário que encena seu próprio ato e caminha paralela ao seu jogo surreal, que fascina e revela sua configuração funcional.

Nos mais distintos níveis de existência ocorrem tensões entre a vida e a morte. Tratando-se de forças opostas que coexistem numa relação simbólica na qual, por um lado, tudo que é vivo está fadado ao fim concreto e, por outro, encontra-se a vida que renasce ciclicamente. Nascimento e morte, como um "Mistério não desvelado" encontra na figura da Serpente esta ambiguidade, quer como símbolo, mito ou mesmo como uma alegoria ou metáfora simbólica. Ela sempre está relacionada não só ao mistério da vida, como também ao renascimento e aos caminhos trilhados de forma sinuosa encontrados no corpo da Deusa.

As deusas e suas representações relacionadas à morte aparecem desde tempos remotos, visto que a arqueologia e a estética sagrada mostram essa relação entre a Serpente, a morte e o renascimento, que se deve à troca cíclica da pele. Quando encerra seu ciclo, a serpente despe-se da sua pele e inicia a nova jornada sem perecer: ela é jovem novamente, está pronta para mais um vir-a-ser.

A serpente é, pois, um mito e um símbolo de poder, do mistério *da* vida e da morte. Ao surgir como vida brotando da Mãe-Terra, que nasce para mais um ciclo da jornada da vida, deixa a sua pele como demonstração do seu poder de autorregeneração. Apesar do seu caráter fálico, ela representa o feminino potente, é encontrada em muitas culturas como símbolo de poder e de energia vital, e reconhecida como símbolo da Deusa Mãe, ou síntese do poder ctônio e telúrico.

Por sua representação, o Mito da Serpente possui uma aparência estetizada de valores plurais, como uma mimese do fluxo da vida que ocorre na dramaticidade cênica decorrente da função simbolizadora e da linguagem expressiva que lhe confere um caráter poético.

Remanescente de heranças e tradições arcaicas, a mitologia de diferentes povos narra um mito da criação que está relacionado aos fenômenos celestes, e fala de uma dança cósmica

sagrada entre um ser alado e a serpente, sendo que desse colóquio amoroso nasce o ovo da criação. O ovo é um símbolo do mito da criação que representa seu grande mistério e está presente desde tempos imemoriais em antigas culturas e civilizações.

Maclagan (1997) apresenta, em ilustração antiga, o mito da criação do mundo, a lenda de Fanes/Dionísio, que nasce do ovo prateado do Cosmo. Nesta figura (28), encontra-se a serpente enroscada de forma espiralada no ovo, e este sinal é a representação do Tempo como limite do mundo criado. O ovo, ao explodir, separa e divide o cosmo em um mundo superior e um mundo inferior, representando o espaço sagrado nos dramas e mistérios que reflete e revela a linguagem oculta de mitos arcaicos. Da explosão do ovo, surgem os contrários e complementares que vivificam o tempo, o espaço e toda a criação.



Figura 28 - O Ovo e a Serpente. (MACLAGAN, 1997, p. 16)

A figura nascida da explosão do ovo de prata é o Eros que surge, sendo ele o primeiro nascido; nele estão contidos princípios do Sagrado Feminino, que se expressam como sinais sagrados e a sua memória ancestral permanece nos costumes e no inconsciente coletivo da humanidade. Os sinais que se configuram com a explosão do ovo e da serpente são considerados partes da trajetória da serpente, com a sua diversidade de caminhos sagrados, como explica M-GWosien (2002, p. 15): “São estes os sinais da trajetória da serpente da luz e seu caminho bipartido no decorrer do ano, ligando o de cima com o de baixo”, conforme demonstra na figura (29) abaixo.

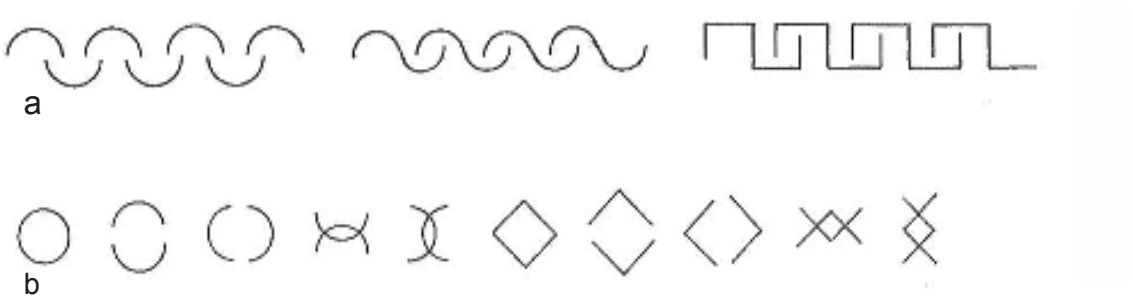


Figura 29 - Sinais do caminho da serpente. (M-GWOSIEN, 2002, p. 15)

Como sinais, essas variantes do espaço são elementos essenciais para designar os símbolos do caminho como ordenador de comportamentos e do devir que vai ao encontro do centro do universo, da fonte sagrada da criação. Nesse sentido, conclui M-GWosien (2002, p. 15) que: "Variantes dos signos para a união do céu e da terra, que foram separados no mito da criação e se repetem anualmente como metáfora cósmica, são também os motivos básicos da dança de roda e das formas de seus movimentos e de seus passos". O cenário virtual é o espaço quimérico no qual se constrói cenicamente a função da ação performatizada, e os sinais da serpente no espaço sagrado correspondem à sua atuação como caminhante do Cosmo Celeste.

Esses sinais simbolizadores da Serpente Celeste são retratados com acentuação poética e representação encantada de seus mitos e lendas ao narrar a imaginação configurada de uma cultura que, em alguns casos, se traduz em regulações sociais aceitas no seu não existir. As imagens primevas da serpente, bem como a sua simbolização como ambiguidades e mudanças performativas, demonstram um diálogo entre a força ctônia da serpente e a sua elevação da consciência, como pássaro peregrino que voa em busca da luz.

A imagem do pássaro com asas negras é comum em antigas lendas da Deusa Mãe e associado às deusas, tanto da criação como da morte. Devido à sua aparência encurvada, sua força e energia metamorfoseante, ela passou para o folclore europeu como a "bruxa" nos contos de fadas. Em estudos arqueológicos, imagens semelhantes foram encontradas em diversos santuários pesquisados por Gimbutas (2008), e apresentam enorme relevância simbólica. Seu corpo possui inscrições diversas, como linhas, labirinto, zig-zag, pontos, além de nariz, olhos e boca, entre outras características. Interpretando o mito, diz M-GWosien (2004.b, p. 18): "A deusa-pássaro, enquanto representação da grande mãe tem no seu negro corpo da 'noite primeva', o fogo primordial que dá a luz a toda criação". A figura do 'pássaro negro' é parte do acervo de Gimbutas (2008) e foi encontrado na região da Bulgária, sendo

sua datação de 5000-4500 a.C.; seu corpo é negro com desenhos na cor branca, e sua altura é de 13 cm.

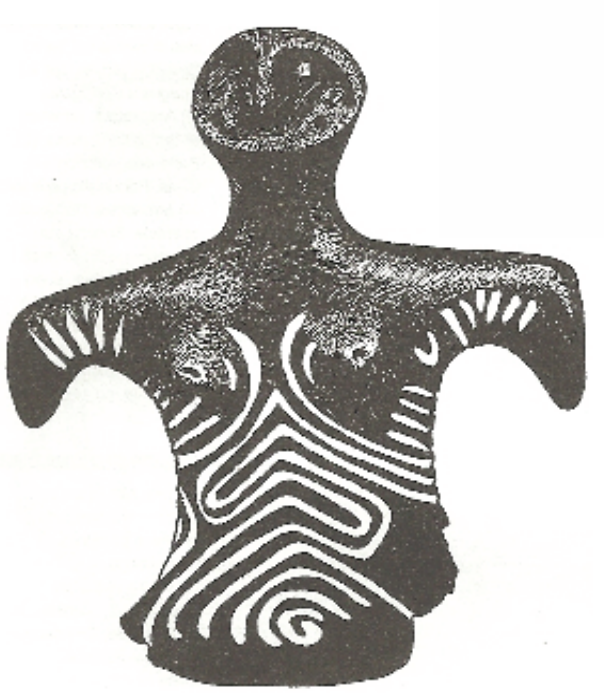


Figura 30 - Deusa Pássaro: Estatueta vinca com máscara de coruja e asas. O desenho tem incisões e incrustações em branco no corpo preto e alisado. Gradesnica, Noroeste da Bulgária; nordeste. 5000-4500 a.C. (GIMBUTAS, 2008, p. 194)

Desde a pré-história, a Deusa Pássaro Coruja é considerada uma divindade que anuncia a morte, cuja crença é encontrada no imaginário popular em diversos países da Europa, que é afirmado por Gimbutas (2008, p. 190): "Para os egípcios, a coruja era o hieróglifo da morte. [...] Segundo muitos escritores de épocas posteriores, a coruja era ameaçadora, abjeta, desprezível, e odiada por todos os outros pássaros[54]". No imaginário artístico, existem muitas lendas que permeiam sua composição estética. Esse imaginário referente à Deusa Coruja, que emergiu no Neolítico, se fortaleceu e foi muito significativo por toda a Idade do Bronze.

A Deusa Coruja é ricamente representada nessa estatueta vinca (figura 30); sua cor é negra com incisões e as incrustações em branco formam desenhos labirínticos na região do

[54] "La civetta era il geroglifico della morte per gli egize. [...] Secondo molti scrittori d'epoche posteriori la civetta era malaugurante, abietta, spregevole e odiata da tutti gli altri uccelli".

ventre, sendo estes sinais representações da força ctônia da Deusa Mãe pré-histórica. Seus braços, apenas um apêndice dos ombros, demonstram a possibilidade do voo; seu rosto é uma máscara de coruja.

Denotando uma dimensão lírica na construção da mitologia criada em torno da Deusa Mãe, encontra-se um poema que fala do amor como o mito da origem da criação, que assim é interpretado por M-GWosien (2004.b, p. 18): "O ser humano traz dentro de si a memória de suas 'origens primevas', que é o seu nascimento que se deu pelo amor da deusa mãe. Phanes /Eros nos faz recordar que é o amor que nos inicia no caminho da criação de uma nova consciência e nos impulsiona a atravessar limites". E assim M-GWosien (2004.b, p. 21) sistematiza fragmentos do poema e conta a sua versão sobre este mito arcaico, que é similar ao anterior:

> Outro mito fala da 'noite primeva', um imenso pássaro com asas negras, que reinava solitária na escuridão e que foi cortejada pelo vento. Em seguida, ela gerou no seio da sua escuridão um ovo resplandecente, a lua prateada. Desse ovo saiu Phanes, o "profeta", também chamado de Eros, deus do amor. Foi ele que trouxe à luz tudo aquilo que estava escondido até então no ovo prateado – e isto foi o mundo inteiro: em cima o infinito do céu, embaixo o vazio. Phanes foi o mais belo entre os deuses imortais. Foi ele que viria a dominar o espírito de todos os deuses e homens e colocar o universo em movimento. Phanes/Eros tinha asas douradas, era bissexual e tinha quatro cabeças. Às vezes urrava como um leão ou touro ou berrava como um carneiro, outras vezes silvava como uma serpente. Assim ele anunciava os deuses de um novo mundo.

O ovo, a partir da concepção abstrata da cosmogonia arcaica, foi associado à ideia da criação, e o seu simbolismo representando o estado primordial e inativo das coisas, o caos inanimado que precede o início da vida. A correlação ovo-serpente é transmitida em muitos mitos da criação do mundo antigo, dos mitos indianos, aos mitos da África Negra, do Oriente e de Creta, os quais possuem uma particular compreensão da realidade, que ilustram não só o caminho sinuoso da serpente em forma de espiral e labirinto, como também desenhos referentes ao simbolismo de um imaginário centrado na Deusa Mãe.

1.2.1 As Máscaras da Deusa na Polissemia da Serpente

Exterior ao mundo da cultura, a Deusa Mãe também se manifesta em forma de animal, 'A Senhora dos Animais', e governa este mundo instintivo e de pulsões no qual predominam os impulsos e atividades sujeitas aos interesses convenientes. Essa expressão simbólica da Deusa Mãe, de acordo com Neumann (1999, p. 237): "Está próxima da natureza humana

selvagem e primitiva, do ser que se encontra à mercê dos instintos e pulsões selvagens que convivia entre os animais predadores e as feras, entre as plantas silvestres que crescem em liberdade". Em relação ao paralelo que o homem faz de si e da natureza, o significado cultural do Sagrado Feminino demonstra o poder deste e o domínio que exerce sobre a humanidade e a natureza.

Aprofundando no significado e abrangência da simbologia e ritualística do Mito da Serpente, encontra-se uma multiplicidade de interpretações advindas do mesmo objeto, o qual se denomina polissemia. Este é considerado um termo que identifica diversos significados e possibilita incontáveis interpretações, sendo estas de acordo com as crenças e o paradigma cultural nos quais o mito se insere numa determinada realidade social, e assim é explicado por Silva (2007, p. 18): "Dizer que o mito é polissêmico não tem um valor quantitativo, simples indicador de plural, mas, sim, que ele tem sempre um significado maior e mais amplo do que cada um de nós é capaz de perceber a cada momento". Polissemia é um termo utilizado com múltiplos sentidos e considerado como meio de expressão que pode promover uma alteração semântica. E para se compreender melhor a polissemia do mito, recorre-se aos pressupostos de Silva (2007, p. 18) que afirma:

> É verdade que o mito traz uma informação histórica, mas é uma informação sempre imprecisa, dado o caráter simbólico e polissêmico do mito, cujo compromisso não é com o fato, com a realidade objetiva, mas com o que é culturalmente importante para aquela população.

Se por um lado existem informações pouco precisas que foram repassadas, verifica-se, por outro lado, que as atuais pesquisas realizadas por cientistas do campo da arqueologia, da linguística, das artes, da história cultural e da antropologia, ratificam, mediante registros em distintas linguagens de várias sociedades antigas, a ambiguidade de mitos e símbolos como representações e expressões simbólicas de uma determinada cultura. Dentre as evidências mais significativas, encontra-se a 'serpente', que perpassa por registros arqueológicos desde a pré-história e passeia por todos os reinos, descrevendo a sua narrativa como representação do fluxo da vida e da força ctônia da Deusa Mãe; também é encontrada como representação da morte e regeneração, assim como o reconhecimento e o respeito à sua peçonha danosa.

Por outro lado, confirma-se a existência de uma complexa religião paleolítica com rituais e costumes tribais de tradições ancestrais ao redor das representações femininas, dentre elas a serpente, o que é confirmado por Faur (1999, p. xv): "Apesar da ausência de registros escritos, as impressionantes esculturas, gravações e ruínas paleolíticas, comprovam a

cosmologia centrada na mulher como origem e força de vida". Esses estudos confirmam a veneração dos antigos pelos poderes do culto a uma Deusa Mãe que é a representação do Sagrado Feminino em várias culturas e tradições. E conclui que:

> Ainda existem costumes e tradições em diversas partes do mundo que mantêm os rituais e as celebrações onde a serpente está simbolicamente presente, dentre eles encontramos, no Norte Africano, em Maio, a Celebração da deusa-serpente Uadjit, protetora do Baixo Egito e do Delta do Rio Nilo juntamente com a deusa Nekhebet. Juntas, elas formavam Neb Ti, o símbolo da unificação do Egito. Uadjit ou Buto era descrita como uma serpente alada, coroada e com rosto de mulher. (FAUR, 1999, p. 123).

A Grécia mostra as diversas formas da serpente, que vai desde Ófion à Serpente Celeste que engravida Eurínome, quando esta plasmou o vento norte como serpente, dançou acasalando-se em seus membros e metamorfoseou-se em pomba, até a representação da Deusa Mãe Ctônia-Deusa Serpente de Creta, a ser trabalhada no próximo item. Elas ainda são as responsáveis pelos oráculos que revelam os dramas e os mistérios de heróis e humanos, sendo muitas as funções e as tentativas de manter em harmonia as forças naturais opostas.

Encontram-se, na Índia, algumas histórias, lendas, símbolos e rituais nos quais a serpente está envolvida. Ela é associada a algumas deidades do panteão dos deuses indianos, simbolizando a guardiã do eixo do mundo na cultura védica. Na sua arquitetura sagrada, ao construir uma casa, o seu centro é dedicado à serpente ou aos seus complementos teriomórficos substitutos (elefantes, tartarugas, crocodilos etc.), e estes representam os carregadores do mundo na filosofia dos antigos Vedas[55].

A Índia é um país peculiar em relação à imagem, alegoria e figura simbólica da Serpente, uma vez que elas se localizam em espaços mais caracterizados e acolhidos como sagrados. Em determinados templos antigos, existem serpentes elaboradas nas mais distintas naturezas, sendo algumas enroladas em composições especiais para o ritual de adoração e de fertilidade. Dependendo da posição assumida pela serpente, especificamente a Naja, sugere o motivo pelo qual ela é adotada como representação do falo, bem como um emblema do deus Shiva[56], o dançarino divino.

Tendo a serpente como uma das representações de Shiva em atos de performance do drama do viver, morrer e renascer nessa cultura, na crença dos indianos os deuses criaram a dança, seus cultos e inventaram os movimentos que envolvem o corpo; o que é confirmado

[55] Vedas: Livro Sagrado indiano.
[56] Shiva: Divindade do Panteão Védico.

por M-GWosien (2004, p. 34): “As divindades entram espontaneamente na revolução do tempo, sendo que o mundo torna-se o palco para isto; essas divindades representam o drama de sempre: o viver e o morrer”. No universo, essas divindades corporificam a luz sem dimensão, criando no tempo e no espaço a existência de todas as coisas.

Na tradição hindu, a deusa da criação também aparece como deusa da destruição e assume a forma de Kali, a sombria, a qual corporifica o aspecto destruidor do tempo ao arrebatar tudo o que foi criado, realizando a sua desvairada ‘dança selvagem’ do tempo e da morte sobre o corpo de Shiva. De acordo com M-GWosien (2004, p. 49): “A simbiose Kali-Shiva ocasiona, por fim, uma dança sedativa, que comemora a vitória sobre a destruição, equilibrando a força dos deuses que, durante a interação, fazem o contrapeso. Durante o processo de transformação, a ordem divina, constantemente ameaçada, é restabelecida pela força divina da arte da dança”. A figura (31) abaixo mostra Kali dançando, com sua espada, caveira e muitos braços, sobre o corpo destruído, e assim corporificando o poder do aspecto destruidor do tempo e fascinando toda a criação.



Figura 31 - “A deusa Kali dançando sobre Shiva. Esboço para um tríptico de Alice Boner, 1940”. (M-GWOSIEN, 2004, p. 49)

Na crença dessa tradição e religiosidade, *Kali - A Mãe Terrível* pertence à cultura indiana primitiva, representa a mãe criadora do tempo e materializa as polaridades; ela é oculta e revela-se no campo de ação da Grande Deusa. Como guardiã dos mortos, ela cuida tanto dos cadáveres quanto das sementes enterradas no solo; seu templo encontra-se em Calcutá, Kalighat, onde acontecem sacrifícios de sangue e grandes peregrinações para os festivais anuais de Durga e a Festa de Kali (Durgapuja), no outono, com duração de três dias. De acordo com Neumann (1999, p. 246): "Para a grande festa do templo em homenagem a ela, na primavera- portanto, para a revitalização da natureza-, chegam peregrinos da planície próxima e das montanhas que ficam ao norte". Kali manifesta-se, ainda, nas formas de Parvati- a filha da Montanha e Durga, na qualidade inacessível e perigosa, nas quais são veneradas nessa trindade.

Na Índia permanecem vários templos e divindades que são adornadas com serpentes, ou mesmo representadas por este símbolo. Ao mesmo tempo em que a serpente é um adorno para uma divindade, a qual é considerada divinizada e sagrada, em outro momento encontramos alegorias e lendas nas quais ela é destruída por divindades para aplacar sua manifestação maléfica, evidenciando, assim, a permanente luta das polaridades conflitantes entre a perversão e a equidade.

A antiga Província de Nágpúr, cujo nome é derivado de Nag ou Naja, é repleta de templos e altares na natureza como local de culto de "Adoração da Serpente", a qual teve nos shivaístas, ou devotos de Shiva, seus principais adeptos, e estes se ornamentavam com serpentes. De acordo com Eliade (1993, p.170): "Na Índia do Sul, crê-se que um dos antepassados da dinastia *Pallava* teria desposado uma *Nâgi* e obtido dela insígnias da realeza. O motivo nâgi aparece nas lendas budistas e encontra-se mesmo nas regiões do norte da Índia, em Uddyana e Cachemira (Kashmir)". Os rituais de "Adoração da Serpente" são partes de costumes tribais da Índia e sua prática remonta tradições ancestrais que ressaltam na serpente dotes de espírito divino.

Dessas regiões remontam os rituais do festival *Nág panchami*, na cidade de Nágpúr, que acontecem no quinto dia da lua em Sawan, um dos meses do ano hindu. Neste festival, também conhecido como "Banquete das Serpentes" (tradição oral e religiosidade popular), são distribuídos presentes com a representação da serpente e a elas são granjeadas oblações similares às de Shiva, em meio às dádivas encontramos as ervas, os alimentos, como arroz e

doces, além de guirlanda de flores. A intenção do ritual é a esperança de aplacar sua peçonha danosa, se por certo ato a transgredir, bem como solicitação de proteção e fertilidade.



Figura 32 - Oferendas para "Adoração da Serpente" na Árvore Sagrada, em Sriringapatna, Índia. (COOK, 1997, p.115)

As dádivas ofertadas em uma Árvore Sagrada (figura 32), como barras de pedra decoradas com formas de serpente, são conhecidas como '*Nagakals*', ou seja, pedras votivas que são entregues como oferenda pelas mulheres que anseiam ter filhos. É um ritual de 'Adoração da Serpente' que está ligado à fertilidade, observando-se em todas as artes das '*Nagakals*' a presença da duplicidade da serpente como energia vital e sexual transcendente, a imagem da representação da *Kundalin*i.

No macrocosmo indiano, ela é vista no *tantrismo (*técnica yogue), como a serpente enroscada na base da coluna vertebral do ser humano que, ao despertar, se eleva e faz uma dança entre o imanente e transcendente, conhecida como '*ascensão sucessiva dos chacras'*. O seu nome é *Kundalini* - a força vital do humano. Na simbologia védica pesquisada por M-GWosien (2004, p. 47), ela explica que:

> Na linguagem simbólica do mito indu, a deusa, Devi, com seus diferentes nomes, é a energia dinâmica e o aspecto criador de tudo. Esta energia inicial do mundo como

> um todo também recebe a denominação de Kundalini, que envolveu Shiva com três voltas e meia de giro de serpente. Misteriosamente, esta união provocou movimentação no centro do universo, ocasionando o início da criação. Esta energia concentrada também se encontra, no centro do microcosmo, na base da coluna vertebral dos seres humanos. Caso ocorra movimento nesta região, o homem desperta.

A África Negra, por sua vez, é repleta de mitos, lendas, costumes, músicas e danças para expressar simbolicamente a sua tradução artístico-religiosa, na qual a serpente está inserida nas distintas formas de representação. A manifestação performática e ritualística expressa nas danças demonstra a relação dessa antiga civilização, que ainda conserva suas tradições tribais. Em toda a África Negra são encontradas as mais distintas representações da serpente, quer seja em cultos, rituais, adereços ou símbolos, estando a dança presente na maioria das manifestações.

No Egito, a serpente, como símbolo da dualidade divina, é vista e interpretada na linguagem mítica e simbólica como poder que resulta em ambiguidade, uma vez que é criativa e destrutiva. É também dual na sua expressão verbal e sexual e, além de a sua natureza ser divisora, ao mesmo tempo em que rasteja, ela também se fragmenta e representa as rupturas que, sem controle, tornam-se o caos.

A serpente representa, ainda, uma função cósmica: o intelecto do universo, o que permite ao humano conhecer a divindade, a sua representação como a serpente cósmica, celestial; e nessa perspectiva, encontra-se a serpente como reprodução do astro diurno que à noite se despe da sua forma ofídica transformando-se no deus sol poente. Para Chevalier (1991, p. 818): "No Egito e em outros lugares os infernos que o astro do dia tem de atravessar diariamente para assegurar a sua regeneração são inteiramente colocados sob o signo da serpente". A serpente aparece em inúmeros ritos e imagens, mostrando o simbolismo similar a outras culturas.

Possivelmente, no Egito e em outras culturas e civilizações onde a serpente também é aérea, o seu voo pode simbolizar o crescimento interior do humano para atingir uma consciência mais elevada e o seu oposto, ou seja, a ambiguidade sem controle e a fragmentação caótica podem ter levado algumas culturas a representarem a serpente de forma negativa.

Acreditando haver um significado mais profundo para a serpente estar colocada no ar, uma vez que não voa, representa a consciência que se eleva. West (2009, p. 97) diz que: "A serpente alada, comum a tantas civilizações, também foi empregada no Egito e desempenhou um papel simbólico similar". Esse significado é encontrado paralelamente no diadema real do

Faraó, no qual serpente e abutre (pássaro negro) se entrelaçam e simbolizam o discernimento e a assimilação, reafirmando, assim, lendas da criação nas quais o pássaro e a serpente representam o casal divino.

Por outro lado, encontram-se os muitos aspectos da dualidade enquanto representação da materialidade como animal, tendo-se assim outra versão para a serpente, conforme é afirmado por West (2009, p. 97):

> É também significativo que, embora em geral o Egito fornecesse a cada animal um determinado nome, a serpente, em seu papel de 'separadora' (portanto obstrutora) das obras de Rá, é difamada sob uma série diferente de nomes (talvez qualificando de alguma forma o tipo específico de obstrução ou negação).

Na África Negra, verifica-se um complexo simbolismo nas diversas etnias, bem como em suas representações construídas a partir do arcabouço da sociedade que expõe a estrutura que pode ser efetivada como uma sugestão de performance, na qual estão contidos elementos que compõem a narrativa mitológica e dão a ela uma dimensão e dramaticidade inerentes ao código estético. Nessas circunstâncias, encontra-se o herói, que também se sacrifica pelo seu povo. De acordo com Chevalier (1991, p. 817):

> No Daomé, ainda hoje, Dan é o velho deus natural, a Uróboro, do disco de Benin, [...] ele próprio andrógino e gêmeo. Assim se explica o culto dos pítons sagrados conservados nos templos de Abomé, a quem são dedicadas jovens que noivam, ritualisticamente, com os deuses, na época das sementeiras.



Figura 33 - Uroboro: disco de bronze, arte do Bénin. (CHEVALIER, 1991, p. 923)

O símbolo do Uroboro demonstra um círculo evolutivo, o qual, ao mesmo tempo em que passa o sentido de movimento, também pode significar uma ruptura com a evolução linear. Assim ela dá margem a diferentes explicações, conforme afirma Chevalier (1991, p. 922): "A forma circular da imagem deu lugar a uma outra interpretação: a união do mundo ctônio, figurado pela serpente, e do mundo celeste, figurado pelo círculo". A serpente, como representação celeste, transcende o nível animal, sendo encontrada no seu aspecto espiritualizado em mitos cosmogônicos de vários povos.

Nas diferentes tradições da África Negra, originárias da região do Mahi, encontra-se um Vodun conhecido como Dan, cuja representação é uma serpente arco-íris que possui múltiplas funções. Em seus estudos, Verger (2000, p. 231) afirma que Dan "É representado como a serpente que morde a própria calda, formando assim um circuito fechado. Simboliza também a força vital, do movimento, de tudo o que é alongado". Todavia, como a serpente pode ser compreendida com a sua representação alegórica, o arco-íris, Dan identifica-se com uma admirável cobra celeste, e aparece nas cerimônias de performatividade ritualística com a simbologia da serpente.

Na tradição Yoruba, Dan é distinguido como *Orisa Osumare*, e assim é afirmado por Verger (2000, p. 32): "Osumare, o arco-íris, dança mostrando alternadamente o céu e a terra e traz na mão uma serpente de ferro". A dança dá a ideia da serpente na forma de arco-íris como representação de equilíbrio meteorológico, ou seja, que as chuvas cheguem na medida certa. O aspecto fertilizador da serpente é encontrado com diversas imagens simbólicas que são construídas ao narrar o mito que é invocado nos períodos quando falta chuva ou quando esta vem em excesso.

O seu espaço sagrado localiza-se na natureza, e o assento é feito fora dos templos e das casas, segundo Verger (2000, p. 231): "É representado por dois potes, um macho, encimado por pequenos chifres, e outro fêmea. Dan habita igualmente em algumas árvores, em cujos pés são colocados seus símbolos". As oferendas consistem em grãos, tecidos, aves, frutos, bebida e água que são depositadas ao pé de árvores, arbustos e pontos da natureza que são reconhecidos como as casas de Dan.

A sua linhagem é contada e interpretada nas lendas da serpente como filho de Dangbe, a boa serpente, para posteriormente adquirir os caracteres maléficos. A transformação da cobra em arco-íris é muito considerada na tradição Mahi, e seus domínios encontram-se no mar, nas florestas, refletindo a sua imagem nos céus, no qual se contempla os seus panos e

joias. Nesta forma, Dan é conhecido como Ayido-houédo[57], e assim explica Verger (2000, p. 234): "Herskovits apresenta *Aïdo Hwedo* como 'a serpente que acompanhava *Mawu* no mundo, quando ela criou a terra e que, hoje, em dupla encarnação, é encontrada no céu e debaixo da terra'". Nesta análise de Verger, observa-se que Dan, a serpente, garante no plano terreno os deslocamentos da matéria, bem como a regularidade das forças que produzem o movimento ininterrupto e misterioso da vida.

A ambiguidade de *Aïdo Hwedo* demonstra a sua característica do duplo aspecto, masculino e feminino, sendo imaginado como gêmeo; E sobre a sua progênie, Verger (2000, p. 234): "Todos os demais Dan são descendentes deles. No entanto, mais do que um par, é uno e possui dupla natureza. Quando aparece sob a forma de arco-íris, 'o macho é a parte vermelha, a fêmea a parte azul'. Juntos, sustentam o mundo, enrolados em espiral em torno da terra, que preservam da desintegração". Ela é sinuosa e gira em torno da terra, demonstrando que a sua natureza é o movimento, inclusive o movimento das águas e seus cursos.

Essa tradição africana distingue-se pela linguagem estética em relação ao poder de seus *Orisas* e *Vodun* que, em determinados rituais, durante as cerimônias, o corpo dos adeptos é visitado pelos deuses, que, seguindo o ritmo dos atabaques, executam a Dança do *Orisa*, na qual seus gestos e passos mimetizam caracteres dos deuses. Assim afirma Verger (2000, p.12): "Durante as cerimônias, o corpo dos adeptos é visitado pelos deuses e, quando estes partem, permanecem em seus filhos reflexos que os engrandecem e enobrecem". A gesta e o canto dos Orisas permitem a seus adeptos o arrebatamento em comunhão com a divindade.

A África construiu um legado artístico e religioso e suas raízes caminharam para outros continentes. Considera-se este fator efetivo ao verificar que a simbologia da serpente desenvolveu uma evolução da cultura feminina mediante seus cultos ritualísticos e suas danças que ganharam espaço dialogando com outras culturas e tradições, mas mantendo seus códigos, simbologia e matrizes étnicas originais.

Nas mitologias ameríndias, encontra-se a serpente unida ao pássaro e, portanto, nas suas formas mais elevadas, estando ligada aos poderes celestes. No México e Peru, a serpente está associada ao cultivo do milho, que é o alimento básico desses povos. No México, o seu papel é relevante, ela pode ser identificada como '*Tonacacihuatl*', uma deusa primitiva, ou como *'Tlazolteotl'*, a deusa da terra. Na interpretação de Neumann (1999, p. 161): "Chicomecoulatl, a mãe do milho com as sete cabeças de serpente, é tida como uma divindade da mais antiga população aborígene, com a qual eram identificadas a Mãe da Terra – o

[57] *Ayidohouédo* é o conjunto de panos que Maou, o ser supremo, põe para secar; também é representado por uma enorme serpente que vive no mar e quando vem à superfície sua imagem é refletida no céu (VERGER, 2000).

“Coração da Terra”-, a “Mãe dos Deuses” e a Grande Mãe [...]”. Dessa forma, pode-se dizer que este é um dos aspectos da Deusa Mãe do antigo México.

Encontram-se ritos ainda vivos entre esses povos que só são compreensíveis quando seus elementos simbólicos e ritualísticos são lidos como remanescentes do mundo pré-histórico e primitivo que remontam vestígios da Deusa Mãe, mas completamente autônoma de outras culturas arcaicas.

Outra aparência na qual a serpente é observada refere-se ao seu aspecto alado existente em várias culturas e civilizações, mas, em todas elas, a mensagem é de elevação, criação e fertilidade. Encontra-se, nessas culturas, a serpente de plumas e também associada às nuvens e à chuva, que assim é observada por Chevalier (1991, p. 817): “A serpente de plumas é, primeiramente, a nuvem de chuva e, de modo privilegiado, o cúmulo de reflexos prateados do meio do verão - daí o seu outro nome: Deus-Branco [...]”. Essa forma relembra imagens similares da cultura chinesa, na qual o dragão representa a serpente e sempre está no espaço aéreo/celeste e nas nuvens.

A figura abaixo (34) mostra Quetzalcoatl portando um colar com ossos dos humanos, além dos vários símbolos nas mãos. A serpente aparece camuflada em vários desenhos na forma do sinal de linhas ondulantes. A imagem apresentada refere-se ao mito de Quetzalcoatl, a ‘Serpente Emplumada’, que resgatou os ossos da raça anterior para criar novos humanos.



Figura 34 - Quetzalcoatl porta um colar de penas do Resplandecente Quetzal, um pássaro espetacular, com plumagem furta-cor vermelha e verde. (WILKINSON; PHILIP, 2010, p. 212)

Os astecas, por sua vez, retomaram o mito da serpente transformado-a em herói que se sacrifica pelo gênero humano, sendo ela conhecida como *Quetzalcoatl,* cujo sacrifício é esclarecido pela iconografia tolteca. Para Jacques Soustelle (*apud* CHEVALIER, 1991, p. 817): "O sacrifício de Quetzalcoatl é uma retomada do esquema clássico da iniciação, feita de uma morte seguindo-se ao renascimento: ele se transforma no sol e morre no ocidente para renascer no oriente; por ser dois em um, e dialético em si mesmo, é o protetor dos gêmeos". Dessa cultura deriva-se a explicação sobre essa divindade estar relacionada ao 'ar', bem como ser representado por uma simbólica 'serpente emplumada', que teve a sua adoração nas colinas e, posteriormente, em templos.

Na região Amazônica, encontram-se referências antigas relacionadas aos povos autóctones, que deixaram seus registros em artefatos e a arte dos seus grafismos em cerâmicas. São tribos cuja origem é atribuída aos ancestrais mitológicos que, em sua crença mítica, acreditavam que os humanos vieram do mundo subterrâneo e de lá trouxeram seu aparelhamento cultural, como a agricultura, o fogo, a invenção da cerâmica e a arte de navegar.

As maiores evidências encontradas sobre esses povos nessa região são fragmentos de restos humanos e artefatos como flecha, machado, lança, dentre outros; sendo assim explicado por Galvão (1978, p. 9): "Na Amazônia, admite-se uma faixa de 3000 anos abrangendo as várias fases de ocupação. A fase ceramista mais antiga atribui-se 1000 a.C.". Na maioria dos sítios arqueológicos da Amazônia, a estética artística encontrada nas cerâmicas desses povos apresenta um alto desenvolvimento técnico no estilo decorativo, o que leva à dedução dos pesquisadores de que essas tradições não se desenvolveram localmente. Sem dúvida, elas chegaram de outras regiões, que, dentre outras variantes étnicas, muitas vezes são identificadas por caracteres de cabelo, cor de pele e olhos que se aproximam do tipo oriental ou mongol.

As sociedades antigas que habitaram a região da Amazônia, ricas na sua diversidade ambiental, desenvolveram-se a partir das suas técnicas agrárias, bem como dos seus fazeres do cotidiano da sua cultura. Essa sociedade construiu um sistema simbólico de um refinamento estético admirável, cujo diálogo permitiu uma possibilidade de cognição simbólica para cultura primitiva sobreviver elaborando suas técnicas e as utilizando na sua produção material.

Seus mitos, símbolos e rituais, pertencem ao reino anímico e vegetal, que ficaram registrados mediante artefatos, nos quais estão gravados fragmentos da sua iconografia que expressa o que pode ter sido um ritual com máscaras, animais e plantas. Como representação artística dessa cultura, apresenta-se, na figura 35, uma estatueta antropomorfa com motivo decorativo em pintura vermelha e preta sobre branco. De acordo com Amorim (2010, p. 58): "As estatuetas reproduzem as formas humanas de maneira estilizada e despertam interesse sobre a sua finalidade. Por serem sempre encontradas em aterros-cemitérios, pode-se inferir que estas teriam uma função cerimonial". A estatueta abaixo é caracterizada por seus atributos femininos e os desenhos sugerem serpentes em volta do seu corpo; observa-se, no detalhe, que seus olhos são em formato de escorpião.



Figura 35 - Cerâmica Marajoara: Estatueta antropomorfa tem formato falomorfo e indicações de atributos femininos, seios e região pubiana em destaque. Medidas: Altura: 21,5 cm; Largura: 13,1 cm; Profundidade: 9,1 cm. (AMORIM, 2010, p. 60)

Para essas sociedades, a arte fluía de acordo com a necessidade do coletivo, portanto, ela nasceu como uma função social. Assim, Amorim (2010, p. 27) afirma que: "Em um passado remoto, os objetos eram usados como meio de transmitir informações a respeito de normas vigentes. As peças são armazenadoras de informações". Nesse sentido, encontram-se vários estilos e desenhos que se reportam aos sinais da cultura ancestral daquela sociedade, e sua iconografia representa um elemento básico da cosmologia na qual o seu universo é

concebido. A simbologia da serpente encontrada nas cerâmicas Tapajônicas e Marajoara são representações da força da vida, e a possibilidade de regeneração após a morte, bem como os seus braços como serpentes, representam a hibridação entre o humano e o divino.

Suas práticas mágicas, que posteriormente se fundiram na religião de grande parte das sociedades pré-tecnológicas, foram sistematizadas a partir da necessidade de superar questões impostas pela natureza. O seu simbolismo aparece em desenhos rupestres na dança com máscaras, como também nas cerâmicas produzidas pela comunidade pré-tecnológica, as quais traduzem concepções de uma cosmogonia em silenciosa comunicação da estética sagrada, demonstrando a diversidade de formas e objetos ritualísticos e decorativos.

No entanto, é importante ressaltar a cultura dos povos das sociedades Tapajônica e Marajoara que habitaram essa região e que não figuram apenas como preenchida de magia e destituída de técnica. Ambas as civilizações revelaram um singular estado de hibridação e transição ao conviver com a cognição simbólica e lógica em permanente diálogo com a causalidade mágico-fantástica. Eles viveram a realidade de uma sociedade primitiva, a qual dependeu apenas de seus sentidos, vivendo entre o mundo da lógica e da magia. Tendo o símbolo como seu instrumento de orientação, essas sociedades pré-tecnológicas foram norteadas por meio das interconexões simbólicas.

1.2.2 O Último Reduto da Deusa: Creta e o Poder Ctônio do Sagrado Feminino

Portanto, através dos indicativos de uma sociedade construída a partir de grupos autóctones em processo migratório que se estabeleceram na ilha, é bastante incerta a origem dos cretenses, acreditando-se em uma origem semítica. Nesse sentido, Brandão (2009 I, p. 53) afirma que: "[...] os cretenses seriam proto-indo-europeus, aparentados, portanto, com os gregos, mas que, anteriormente a estes, teriam se separado do tronco comum indo-europeu". Quanto à sua história, ela se dá no início do período neolítico e "a ocupação de Creta ocorreu por volta do VI milênio, quando populações vindas do leste migraram e se espalharam pela ilha" (SILVA, 2007, p. 73). Esta região do mar Egeu era bastante conhecida pelos navegantes que realizavam comercialização dos principais produtos da região das Cícladas. A partir do II milênio, a Ilha de Creta vivencia um novo momento, transformando-se em centro comercial e político, o que dá início à construção da civilização minoica, que assim é explicada por Silva (2007, p. 73):

> A civilização cretense também é chamada de civilização minóica em alusão ao legendário rei Minos, seu mais conhecido monarca. Trata-se de uma sociedade complexa, tanto em sua vida social como também no seu imaginário religioso. Esta civilização, cuja origem é do grupo semítico, teve importante participação na formação da mentalidade grega pela influência que exerceu sobre os aqueus, os fundadores da cidade de Micenas e da civilização referenciada a essa cidade.

Portanto, os cretenses contam sua origem mediante os mitos e as lendas do imaginário do grupo semítico, que inspiraram a civilização minóica, como também introduziram seu sincretismo de origem semítica na nova civilização que estava sendo construída, a micênica. Esta deixou sua marca nesse grupo étnico que foi a origem da civilização helênica, cujo poder era legitimado pelos deuses, conforme explica Silva (2007, p. 43): "Nessas sociedades em que o rei tinha um mandato divino, a sociedade 'sabia' quando os deuses tinham retirado o apoio pelos sinais que enviava, evidências de que os deuses queriam trocar de governantes". A sociedade minóica foi singular ao viver seu ciclo de vida, encontrando o seu próprio com autonomia e sustentabilidade. E assim Silva (2007, p. 19) se expressa sobre o fato: "Singularidade e diversidade podem ser examinadas no que esta sociedade tinha em seu íntimo, a Deusa Mãe, no que a sociedade tinha de próprio, sua evolução socioeconômica e cultural, e nas conexões externas que facilitaram a chegada de deuses masculinos". Ao discutir a singularidade simbólica dessa sociedade, observam-se os enfrentamentos que ela, como uma ilha pacífica, encontrou ao construir um caminho próprio para dialogar com o continente.

Nesse período, as divindades eram subordinadas ao poder do Princípio Feminino da Criação, e as ações humanas aconteciam na dimensão do sagrado, o Sagrado Feminino, assim como toda a natureza também assumia essa sacralidade. Creta, conhecida como o último reduto da Religião da Deusa Mãe, tinha na Deusa Mãe Minóica sua maior representação, que assim é afirmado por Silva (2007, p. 99):

> A civilização minóica assumiu várias expressões da deusa Mãe, interlocutoras do diálogo simbólico que o homem sempre manteve com o sagrado. A multiplicidade das manifestações do sagrado aparecia na diversidade dos cultos prestados a certas grutas, árvores, rochas, fontes, à bipene, ao escudo bilobado, à Deusa das Serpentes e as outras expressões naturais e sociais.

A arte, encontrada em pesquisas arqueológicas, mostra que a Deusa Mãe de Creta é uma das esculturas que revela a epifania da deusa e a sua relação com o sagrado ctônio. Essa pesquisa faz referências à serpente como um importante símbolo do imaginário cretense; a

Deusa Serpente como a representação da Deusa Mãe Minóica enquanto fertilidade potente do Sagrado Feminino.

A Serpente é encontrada em muitas culturas como símbolo de poder e de energia vital, sendo reconhecida como símbolo da Deusa Mãe, ou síntese do poder ctônio e telúrico. Relativo a esse poder, Silva (2007) lança luzes significativas que nos inspira buscar outras concepções fundamentais que possibilitam compreender o Mito da Serpente sob a ótica do empoderamento feminino e transcendência, como representação simbólica da Deusa Mãe Ctônia: a Deusa Serpente de Creta. Esse aspecto da Deusa Serpente de Creta, como imagem de transição (ctônia/feminina), segura as serpentes, surge e controla a energia da terra e, dessa forma, ela é descrita por Silva (2007, p. 110):

> [...] Tal como a terra, tal como a natureza, tal como o ciclo de nascimento, vir-a-ser e perecimento, ela tem característica da regeneração. Sem deixar de ser ctônia, a serpente é símbolo de transcendência, pois é uma emanação, é movimento, é energia, é ir além, é buscar outra dimensão, é procurar sua imanência. Como símbolo fálico, ela penetra, vai onde não se está.

A civilização cretense foi próspera e avançada e, segundo alguns pesquisadores e arqueólogos, a sua história é contada pela arte desse período. Ao relatar suas pesquisas, Silva (2007, p. 110) assegura que: "Os cretenses conceberam uma forma exclusiva (nada parecido antes nem depois) da deusa Mãe-Terra, a Deusa das Serpentes. Uma das mais belas representações artísticas, em faiança, foi encontrada em Cnossos e é datada do século XVII a.C., Período Palaciano Recente". A Deusa Mãe Cretense, a Deusa Serpente, simbolizando a fertilidade potente, possuía o poder ctônio de segurar duas serpentes, sendo, dessa forma, interpretada por Silva (2007, p. 110): "A serpente surge da terra, da deusa e afirma uma identidade própria, convivendo, mas não se confundindo com a terra. A cobra é ctônia, pois é a terra em movimento". A representação artística dessa deusa mostra toda a sua exuberância no realce dos quadris e seios ostensivamente expostos, denotando o seu poder de provedora, como é demonstrado na figura (36) abaixo:



Figura 36 – Deusa Mãe Serpente de Creta. Acervo de Mirella Faur. (DONATELLI, 2005, p.15)

Esta imagem da Deusa Mãe Serpente é uma célebre escultura minóica, ou mesmo uma sacerdotisa da Deusa, que é adornada com um pássaro sobre a sua cabeça, além de segurar uma serpente em cada mão. A sua roupa é caracterizada pelos babados da saia, além dos sinais e símbolos de representação da serpente pré-histórica. Detendo-se no estudo das funções da arte e a sua relação com a Deusa Mãe Serpente Minóica, Silva (2007, p. 110) assim esclarece ao se reportar à arte simbólica e à sua estética sagrada, ao analisar a figura (36) acima:

> Sua cintura fina realça tanto os seios quanto o quadril. Ambos, seios e quadril, estão ligados à fertilidade, o que legitima sua essência ctônia e feminina. Por outro lado, os seios ostensivamente expostos da Deusa das Serpentes, mesmo mantendo sua disposição de ser provedora, talvez indiquem agressividade e disposição de enfrentar o inimigo, o que introduz nela um atributo masculino. A Deusa das Serpentes, com os seios nus, seria um símbolo de fertilidade potente.

A estética sagrada da arte minóica teve na Deusa Mãe Serpente a sua expressão simbólica emblemática do enfrentamento com outros deuses e povos, na qual ela demonstra que, segurando as serpentes, ela controla a energia da terra, impedindo, assim, a sua transcendência, que esta acreditava ser a sua queda e perda do poder hegemônico em que reinava a harmonia e um sistema de parceria entre homens e mulheres.

A civilização minóica tinha os deuses muito presentes em seu cosmo, tanto no natural quanto no social. Concebia a natureza como espaço de manifestação da Deusa, além de ter uma relação mítica com ela, na qual a árvore é identificada como um nível primário de transcendência. Isso porque era respeitada como uma divindade de natureza fértil, um símbolo da religião da deusa associada à sua epifania, bem como um conjunto simbólico de elementos da natureza, no qual toda a natureza era cultuada.

Ao ressignificar esses cultos a elementos da natureza, a Deusa Mãe aparece, como forma humana na estética sagrada, no centro do desenho. Um dos mais significativos motivos encontrados nesta iconografia é o "Anel de Minos[58]", que é uma peça antiga que compõe as joias do Período Minóico, no qual mostra um jardim de representações ornamentais, humanas e divinas. Nele são encontrados diversos códigos a ser decifrados, assim como um sistema de preferências, sendo este de grande valor na interpretação da iconografia da complexa religião minóica que foi centrada na Deusa Mãe. Nessa cena cúltica, a imagem da Deusa Mãe foi transcrita de maneira alegórica nos seus três níveis de consciência, conforme relata Silva (2007, p. 120):

> O anel de Minos, encontrado na região de Cnossos, é um exemplo desta estética sagrada. A gravura mostra um culto à arvore, sacramentado pela deusa, em que, numa composição estética perfeita, uma mulher presta culto a uma árvore/altar e um fiel presta culto a outra árvore/altar, enquanto a deusa, sentada num altar construído e ao lado do chifre de consagração, preside a cena.

[58] - *The Rings of Minos. Ministry of Culture, Athens, 2004.* (Acervo de J. C. Avelino da Silva)



Figura 37 - Anel de Minos. (Ministry of Culture, Athens, 2004, p. 9). (Acervo bibliográfico de J. C. Avelino da Silva)

Segundo se apresenta na figura 37, no ‘Anel de Minos’, esta é uma peça na qual é reproduzida uma cena da estética sagrada cretense, materializada como uma ‘performance ritualística’, em atos da experiência e da vivência humana. Nesta, as imagens servem de mediação com o inexplicável, sendo esta uma cena cúltica que reflete uma figura sagrada e cotidiana de um jardim construído a partir de representações da agricultura, das possibilidades do lazer e da religiosidade. Percebe-se a distinta função econômica e estética codificadas no cultivo das árvores, das flores, dos frutos e da vegetação que qualifica e cria um critério que distingue a produtividade e a necessidade de subsistência. De modo especial, fica asseverado o aspecto imanente e transcendente da Deusa Mãe que incorporava o simbolismo religioso, político e cultural desde o período Neolítico até o Bronze Antigo.

Em detalhe menor e abaixo, ainda nessa figura (37), encontra-se a Deusa Mãe Minóica remando nas águas profundas do mundo subterrâneo, mostrando, ainda, a viagem da deusa para o mar, que tem na proa da embarcação uma imagem anímica, além dos sinais serpentinos encontrados nos desenhos que compõem a arte na sua embarcação.

Observando o desenho desse anel com minúcia, pode-se ver, na figura (38) abaixo, a Deusa Mãe sentada no que se supõe ser seu trono; e logo acima, à sua direita, em tamanho menor, aparece a mesma imagem da Deusa Mãe Minóica, mas no seu aspecto transcendente, no qual fica evidente o detalhe das suas tranças voando. Ela é sustentada pela gravidade

cósmica, não se apoia em nada, o que confirma a epifania antropomórfica em suas três variantes.



Figura 38 - Anel de Minos.
(Ministry of Culture: Athens, 2004, p.15)

Nesta peça, de forma subjetiva, encontra-se um texto que narra as formas que a cultura se revela, uma vez que nela se depara com a materialidade dos símbolos estruturada na dinâmica social, política e religiosa da época que representa. À medida em que um modelo de relação com o cotidiano, com a natureza e com a divindade pressupõe estruturas que internalizam a produção e reprodução da vida material de uma sociedade, engendram-se modelos conceituais que operam a partir de matrizes que podem ser interpretadas simbolicamente nas relações de poder e formas de produção e consumo do grupo social a que pertencem.

As narrativas dos antigos rituais revelam que os lugares de culto eram de acordo com a época e a divindade. A natureza acolheu os ritos em cavernas, vales, montanhas, fontes, rios, árvores e, a partir do período em que se constitui a civilização Minóica (período Neolítico), os rituais são dirigidos para os Palácios - Templos, e o mais conhecido, na cultura ocidental, é o de Cnossos, em Creta.

A partir da compreensão que a epifania só é possível por meio da transcendência, os minoicos, mediante o seu padrão iconográfico, deixaram registradas a sua estética em cultos de adoração à Deusa Mãe; são gestos que indicam a associação e a compreensão da passagem sagrada entre dimensões do sensível no altar da Deusa, conforme demonstra a figura (39) abaixo:



Figura 39 - Anel de Minos - Orantes. (Ministry of Culture: Athens, 2004, p.19)

Podemos verificar, na figura (39) acima, como as formas ritualísticas presentes na dança, nos cânticos e nas oferendas, desde tempos primevos, estão impregnadas da cultura local. Portanto, ao visar à criação de um elo entre a história dos antepassados e a realização de um desejo, mediante a realização do ritual, procura-se estabelecer uma relação de intencionalidade entre desejo e prática religiosa para esse diálogo simbólico. Como expressão do fenômeno religioso, as formas de rituais aproximam o profano do sagrado, proporcionando uma experiência subjetiva – *misterium* – e uma experiência objetiva compartilhada pelo grupo.

A civilização minóica deixou um legado incomensurável da sua arte sagrada, o qual ainda não foi esgotado em seus estudos e pesquisas. O seu sistema simbólico envolvia tanto os aspectos da vida do indivíduo quanto o social e coletivo; assim não foi difícil para esse povo tolerar e conviver com outras compreensões da religiosidade, uma vez que eles mantiveram a sacralidade feminina como fundante na sua cultura.

Diante das crises de diversos setores dessa sociedade, o seu sistema simbólico encontrou barreiras e dificuldades para se manter no poder. Seu principal mito, o 'Minotauro', como representação do Deus Touro, foi a última tentativa da manutenção da hegemonia do sistema simbólico centrado no princípio feminino, uma vez que o feminino estava camuflado

ao se apresentar sob forma masculina do mito. Nesse momento histórico, deu-se o início da ruína da Deusa Mãe como padrão hegemônico; o Minotauro, fiel que era à sua Deusa, compreendeu o fato e morreu com ela.

O herói Teseu cumpriu sua missão matando o 'Minotauro', mas, para sair vencedor do labirinto, contou com a ajuda da princesa Ariadne que, tomada por uma paixão fulminante, traiu os códigos sociais do seu povo ao entregar o fio que resgataria Teseu do Labirinto. Ela precisou abandonar seu palácio e sua terra natal, seguindo com o herói para a Ilha de Delos, onde se encontrava Afrodite. A Deusa do Amor foi reverenciada com danças para contar a aventura no Labirinto e entregar-lhe a vitória. Teseu, ao continuar seu caminho de aventuras, abandonou Ariadne na praia da ilha de Naxos, que assim é explicado por Silva (2007, p.147): "Imersa em profunda crise simbólica (o feminino lhe fugia e o masculino não lhe satisfazia), refugiada na esterilidade da praia, adormecida para fugir do mundo sem significado, Ariadne foi despertada por Dionísio, o deus da fertilidade e do vir-a-ser, o deus que, propiciando a morte, garante o renascimento". Dionísio, que não estava enquadrado em nenhum sistema simbólico, permitiu, por sua dissonância harmônica e folgazã, que Ariadne despertasse em outra dimensão do seu devir.

Partindo do pressuposto de que a Deusa Mãe é uma divindade que dominou o imaginário de povos de várias culturas e tradições no mundo da ancestralidade, acredita-se que ela seja a estrutura primordial do que se compreende como Sagrado Feminino, e o simbolismo da Serpente como uma de suas representações sintetizadas na Deusa Mãe, por todo o Período Neolítico II até o Bronze Antigo, na Civilização Minóica, em Creta.

1.2.2 Transição e Queda do Poder da Deusa Mãe

Conhecida como Hélade antes da chegada dos indo-europeus, pode-se observar, mediante registro, que o solo grego foi diversificado durante a sua construção como sociedade por populações oriundas de várias origens, bem como a sua organização e os papéis definidos entre os homens e as mulheres. Ao iniciar o período do Bronze Antigo, novos invasores, provenientes da Anatólia, invadem e conquistam uma vasta região da Hélade, chegando a Creta, porém a Grande-Mãe continua com o seu poder de divindade tutelar.

Ao encerrar a Idade do Bronze Antigo (Metais-1950 a.C.), a civilização Anatólia desaparece com a chegada de novos invasores. Dessa feita, "eram os gregos que pisavam, pela primeira vez, o solo da futura Grécia" (BRANDÃO, 2009 I, p. 47). Designados como indo-

europeus, este é um conjunto de povos nômades com várias denominações, como gregos, jônios, aqueus, eólios e dórios, que invadiram a Hélade em períodos distintos, sendo que os últimos, os dórios, foi por volta do ano 1200 a.C.. Este foi um momento de grande dispersão de povos com a unidade linguística e religiosa similar, alguns indo para a Ásia, outros permanecendo na Europa, porém todos evoluíram de forma independente dentro desse movimento migratório. Nota-se, nesse povo, mediante um vocábulo comum, uma forte estrutura patrilinear de família, bem como sua organização militar para novas conquistas e sua prática com a agricultura e trato com os animais.

Outro momento importante da construção desse grupo étnico deu-se entre 1450-1350 a.C., em que houve um grande confronto de etnias e da religiosidade das mesmas. A força das armas dos aqueus se impõe sobre os cretenses, que, por ter uma religião mais solidificada, induziram os novos invasores a absorverem seus valores religiosos. Nesse período de cem anos, no qual Creta foi ocupada pelos aqueus, os valores do povo cretense estavam enfraquecidos e, nessa relação de violência e luta étnica para supremacia de um domínio, origina-se o Panteão Grego Clássico.

Ao aproximar do período pré-homérico, por volta do ano 1000 a.C., com a reorganização de novas comunidades que traziam heranças culturais e histórias de etnias particulares a ser legitimadas, os mitos e suas lendas foram registradas posteriormente pelos Aedos e historiadores da Grécia Clássica. Com a invasão dos indo-europeus, os povos devastadores que promoveram a mudança do sistema de parceria para o de dominação, a Deusa Mãe já dava sinais da sua perda de poder hegemônico no Cosmo Sagrado. No período entre 1100-1000 anos a.C. a 700-500 a.C., momento em que se estabelecem os mitos pré-olímpicos e órficos, no qual a Deusa Mãe concluía seu reinado absoluto nesse mundo arcaico, ela caminhou nas narrativas míticas como trindade feminina, ou seja, a mãe, a mulher e a esposa, e também como a anciã, a mulher sábia.

Nesse momento de transição, a mitologia grega antiga personifica os sinais sagrados de o *Grande Ser no Espaço*, em uma dança primeva na qual a deusa '*Eurínome'* surge no universo como aquela que *"errando longe*, *dançando gerou o cosmo",* e assim é interpretada por M-GWosien (2004b, p. 23): "Segundo outro antigo mito grego da criação, o mundo nasceu da dança primordial da deusa Eurínome, aquela que veio de longe, e reúne em si os dois futuros seres opostos: pássaro (ou ser alado) e serpente". De acordo com estudiosos e pesquisadores diversos, Eurínome, o seu nome e a sua lenda estão sempre relacionados com antigos Aedos- historiador, como Pausânias, que deixou fragmentos nos quais se encontram referências sobre Eurínome, e que faz alusões aos seus cultos na região do Peloponeso, na

Grécia.

Derivado de antigos mitos da criação, encontram-se registros sobre a sua presença por volta do século VII a.C., e seu nome grego é *Eurínome* (*Εύρυνόμη*) e aparece na mitologia pré-olímpica como uma *deusa oceânica,* que foi gerada por uma Nereida: Tetys e Oceano. Posteriormente, ela gera com Zeus as *Graças: Aglaia, Talia e Eufrosina*. A lenda de Eurínome é um dos mais antigos mitos da criação. Ela aparece dançando nua e errante vindo de uma escuridão espiralada. Sem ter onde se apoiar, ela dança para o sul, e do surgimento do vento norte ela molda Óphion e copula com a serpente cósmica nascida do Logos Divino - a Sabedoria.

Na figura (40) abaixo, é demonstrada, mediante xilogravura registrada em período mais recente, cenas de um mito pelágico[59] da antiga Grécia, onde a serpente aparece como consorte fálico da Grande Mãe Eurínome, conforme afirma Getty (1997, p. 6), ao dizer sobre o mito : "Segundo Robert Graves, no princípio, o mundo não tinha forma e estava vazio. E a nossa grande Mãe Eurínome surgiu nua do abismo e, olhando ao seu redor, reparou que estava só. Dançou na escuridão e com a sua dança, o ar pôs-se em movimento". E, dessa forma, Eurínome, ao sentir o vento norte soprando em seu rosto, esfregou e atribui-lhe similaridade a uma serpente, sendo assim dito por Getty (1997, p. 7): "Esta serpente desejou nossa Mãe e ela consentiu ser enrolada pelos seus anéis à volta do corpo e ser conhecida". Ainda sem nome, ela tomou a forma de pomba e colocou seu ovo sobre o nível da água e o mesmo foi enrolado pela serpente; chegando a termo se abriu e tudo explodiu, fragmentou-se na criação de todas as coisas.

[59] Pelasgos: Civilização que ocupou a Grécia antes das invasões dórica e jônica. O templo de Eurínome ficava na Arcádia, sendo de difícil acesso, onde se encontrava a imagem da Deusa como uma mulher com rabo de serpente, presa com correntes de ouro.

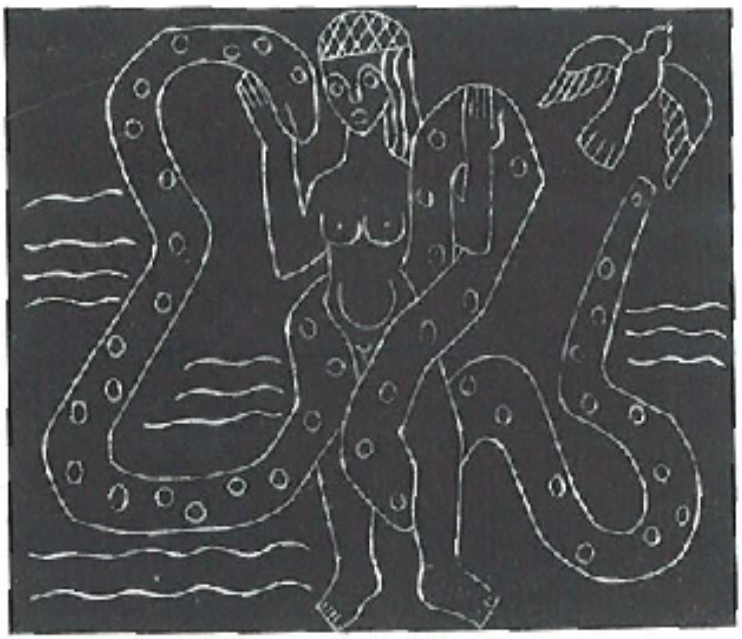


Figura 40 - Eurínome e seu consorte fálico, a Serpente Celeste. (GETTY, 1997, p. 6)

E assim se reporta ao poema mítico recolhido por antigos Aedos e registrado por Robert Ranke-Graves[60], o qual M-GWosien (2002, p. 13; 2004.b, p. 21), em dois estudos, fez uma síntese e se inspirou para reescrever e asseverar este mito da criação e a relação com a serpente celeste, que diz:

No início era Eurínome, a deusa de todas as manifestações.
Nua ela emergia do infinito espaço.
Mas ela não encontrou nada sólido, sobre o que ela pudesse colocar seus pés.
Então ela separou o mar do céu.
E dançou solitária nas suas ondas.
Ela dançou em direção ao sul e nas suas costas se levantou o vento.
Ela se voltou, pegou o vento do norte.
E o esfregou entre as mãos.
E transformou-o em Ophium, a grande serpente.
A dança de Eurínome cada vez mais feroz até que
Ophium se enrolou nos seus membros divinos e se acasalou com ela.
Assim ela engravidou do vento norte.

[60] Mitologia Grega - Hamburgo, 1984. Griechische Mythologie - Quellenund Deutung, Hamburgo, 1984.

Em seguida, Eurínome se transformou em uma pomba.
Pousou nas ondas
E pôs o ovo do mundo.
Ao seu chamado, Ophium se enrolou sete vezes ao redor do ovo.
Até que este foi chocado e rachou.
Dele caíram todas as coisas:
O sol, os planetas, as estrelas, a terra com as suas montanhas e rios,
Suas árvores, plantas e seres vivos.

No período Homérico, na Hélade, muitos fragmentos foram resgatados e sistematizados em mitos e produzidas lendas de acordo com a memória e o imaginário local. Os mitos foram ressignificados e os deuses solares iniciaram uma nova consciência, na qual a Deusa Mãe, 'a noite primeva', torna-se apenas a que gerou a luz e passa a viver com ele em uma caverna onde reinava seu filho Phanes/Eros, indo a serpente viver no mundo invernal de Hades. Em estudos, pesquisas e registros de seu trabalho 'Deuses, Mitos e Danças Gregas', M-GWosien (2004b) recompõe antigos fragmentos de reconhecidos Aedos e historiadores:

> Como deus da luz e senhor de uma nova idade do mundo, apresenta quatro aspectos simbólicos: a cabeça de touro do Ano Novo como sinal de Dionísio, a cabeça de carneiro da primavera como símbolo de Zeus, a cabeça de leão do verão para o tempo de Apolo/ Hélios e a serpente de Hades, deus do reino inferior, para o período do inverno. A grande deusa, a 'noite primeva', chamou o seu filho de 'primogênito reluzente'. Ninguém além dela conseguia olhar a sua face. Todos os outros seres somente puderam ver e admirar a luz que dele emana. A 'noite primeva', a grande deusa, vivia com seu filho numa gruta. Ela se mostrava como trindade "da noite oracular, da ordem oculta e da justiça superior". Enquanto ela reinava sobre o universo, o seu filho Phanes/ Eros se tornou, na caverna, o primeiro rei. Em frente à caverna estava sentada Réia, aquela que flui, a mãe de todas as gerações de deuses posteriores. Ao bater o seu tambor de bronze, ela guiava a mente dos homens para o oráculo insondável da eterna 'noite primeva' – até que o deus da luz Phanes/ Eros criou a terra, o céu, o sol e a lua e em seguida colocava o cetro de volta na mão da 'noite primeva'. Esta passou o cetro para Urano, o deus do tempo eterno, que iniciou junto com a sua esposa Gaia, a deusa da terra, o reinado sobre um novo ciclo do mundo.



Figura 41 - Phanes/ Eros no centro do cosmo helenístico; Modena, Galeria Estense. O Anjo e a Serpente. (M-GWOSIEN, 2004b, p.19)

Em períodos posteriores, na história da arte, encontram-se interpretações sobre essas lendas da criação, cuja ilustração (figura 41) mostra a imagem do '*anjo e da serpente',* surgindo a partir da separação do ovo da criação e se encontra dentro de um círculo rodeado por signos zodiacais. É, pois, interpretada por M-GWosien (2004.b, p.15) como: "Um relevo helênico o mostra em pé no zodíaco, acima e abaixo dele, em chamas, as duas metades quebradas do ovo da criação. Atrás de seus ombros brilha a lua crescente, na mão direita segura um feixe de raios flamejantes". Algumas imagens foram esquecidas ou deixadas de ter significado, passando a ser consideradas alegorias de antigas religiões pagãs.

De certa forma, pode-se afirmar que o mito da serpente, como símbolo de poder da Deusa, era muito importante e disseminado para ser ignorado. Era visto como a fertilidade potente da Deusa Mãe e distribuidora do mistério da vida e da morte, o que lhe conferia muito poder. A necessidade de remodelar a mentalidade do mundo antigo levou a um conflito em

relação à apropriação da serpente: seria um emblema da classe dominante, ou seria banida e demonizada? Ela foi apropriada por alguns deuses e deusas do Olimpo, como também foi utilizada para legitimar alguns propósitos políticos das classes dominantes. Foi, ainda, um exemplo de uma deusa derrotada e desacreditada.

Os mitos e lendas decorrentes dessa divindade, a Deusa Mãe, que foi reverenciada por mais de 30.000 anos até a chegada de civilizações patriarcais e tecnológicas, nos são apresentados durante vários momentos da história, no qual o mito foi discutido e estudado nos textos sagrados, nas culturas e religiões exóticas e pagãs. Observa-se, então, que em três momentos distintos da história, como essa concepção negativa em relação ao mito foi construída e negada, mais ainda, a Deusa Mãe foi tratada de forma comum e sua representação teriomórfica, a Serpente, foi discriminada.

Na Grécia antiga, que foi o primeiro momento formador do pensamento ocidental, o mito passou a ser desvalorizado, e assim ele foi despojado do seu valor histórico, ficando relegado a uma presença originária do imaginário arcaico que mediava a relação entre as divindades e os humanos em antigos rituais. Várias teorias foram articuladas, algumas tiveram sucesso para, posteriormente, caírem no esquecimento, conforme afirma Eliade (2007, p. 8):

> Desde o tempo de Xenófanes (cerca de 565-470) – que foi o primeiro a criticar e rejeitar as expressões 'mitológicas' da divindade utilizadas por Homero e Hesíodo- os gregos foram despojando progressivamente o *mythos* de todo valor religioso e metafísico. Em contraposição ao logos, assim como, posteriormente, à história, o *mythos* acabou por detonar tudo 'o que não pode existir realmente'. O judeu-cristianismo, por sua vez, relegou para o campo da 'falsidade' ou 'ilusão' tudo o que não fosse justificado ou validado por um dos dois Testamentos.

Conclui-se, portanto, que, ao cessar a repetição de acontecimentos míticos performatizados de forma ritualística, o mito passa a assumir apenas a sua função explicativa das causas, perdendo, nesse sentido, o poder de evocação do imaginário primevo com o propósito de ressignificar o seu poder mediante a sua reelaboração e reconstrução, trazendo os valores fundantes daquela sociedade na qual o mito possuía representatividade no coletivo. Nota-se, conforme observado, que uma das maiores desqualificações do mito foi relacioná-lo ao saber científico, uma vez que esses saberes são conceitos distintos e que não há diálogo entre o discurso da razão e o simbolismo de orientação transcendente.

Partindo então do exposto neste capítulo, pretende-se, no capítulo seguinte, alinhar o Sagrado Feminino e o Mito da Serpente com a construção do Cosmo Olímpico e a passagem histórica da humanidade por períodos subsequentes, nos quais será mostrada a supremacia do Cosmo Celeste e suas divindades, em detrimento do poder da Deusa Mãe que é impedida de

transcender. O feminino ctônio, ao ser impedido de ascender ao Cosmo Celeste, fragmenta-se e esfacela o seu poder, e assim a mulher submete-se ao poder do masculino. Pretende-se, ainda, tecer um diálogo entre fatos e a fruição da arte que ficou registrada na sua história, na qual se busca interpretar a estética da arte europeia em relação à figura da Deusa Mãe e da Serpente camuflada nos novos mitos e dramas litúrgicos retratados em desenhos e pinturas, nos quadros e nas catedrais.

CAPÍTULO II: A CONSTRUÇÃO DO COSMO CELESTE: TRANSCENDÊNCIA DA ALMA E A QUEDA NO PODER DA DEUSA MÃE

> *"O que torna um texto 'sagrado' é o fato de ser entendido pelos adeptos como um livro de inspiração divina. Acredita-se que os conteúdos não são simplesmente humanos, mas foram obtidos mediante contato direto com o Transcendente". Haroldo Reimer*[61]

A Grécia é lendária por sua interpretação mítica de percepção da realidade que surge a partir de uma sociedade centrada na Grande Mãe e que, no final da Idade do Bronze (Metais-1950 a.C.), inicia a sua passagem para uma sociedade baseada no mito e, posteriormente, na razão. Nessa sociedade, os seus valores e as suas representações simbólicas buscam, de alguma forma, o relacionamento com o sagrado. Desse modo, encontra-se o mito cumprindo sua função social de preservar o que é necessário para a manutenção do Cosmo, em tempos que a sociedade atravessa um período de crise e a cultura, retomando a sua memória atávica, se organiza em uma nova ordem social.

Com o declínio da Sociedade Micênica, que se determinou pelo embate agressivo dos dórios, depara-se com a nova sociedade grega que adequou o seu recomeço com o surgimento da Polis. Nessa passagem da história, a mulher altera sua condição social e depara-se com a humanidade em conflito de consciência, ou seja, o indivíduo é responsável pelos seus atos e a consciência moral é quem decide o que fazer com a própria alma.

Com a banalização do poder da Deusa Mãe, bem como da sua religião, estas passaram a ser consideradas primitivas e, portanto, destituída de autenticidade para a civilização do ocidente. Dessa forma, a memória da deusa foi apagada e caiu no esquecimento, como também a mulher que, honrada nas suas posições e socialmente valorizada, passou a ser objeto do Cosmo Masculino; as Deusas Olímpicas ficaram em segundo plano nesse panteão e a figura da serpente foi camuflada e tornou-se apenas um detalhe de suas características.

A origem da ruptura da antiga religião da Deusa consistiu na transferência da adoração da Deusa Mãe para o Deus Pai. Este foi o alicerce do construto da Religião Grega Clássica, que se constituiu na Hélade desde o período pré-homérico, na edificação do Cosmo Olímpico e princípio do patriarcado. A nova religião foi sedimentada numa construção cultural que se fundamentou nos fatos sociais que ficaram na memória e foram preservados em busca de uma estabilidade social dessa sociedade.

---

[61] REIMER (2009, p.77).

A mulher, na visão patriarcal grega, identifica-se apenas com um "vaso" onde a semente será plantada. Esta é uma metáfora das representações de fertilidade da Deusa Mãe, o local de guardar os mantimentos, a qual se torna uma verdade e um comportamento a ser seguido para assegurar o domínio patriarcal, iniciando, nesse momento, a linhagem 'patrilinear'.

Neste capítulo, busca-se, pois, identificar e reconhecer o que influenciou, impediu e alterou a condição da Deusa Mãe e da mulher ao ser construído o Cosmo Celeste e a possibilidade de transcendência da alma, assim como esta nova estrutura, que foi determinada como obrigatoriedade, para seu caminho no mundo patriarcal.

O propósito deste capítulo é (re)pensar e rever alguns conceitos da Religião Grega Clássica e o reconhecimento da alma, que está além do corpo. Busca, ainda, rever a representação da Grande Mãe e a queda do seu reino na construção do Cosmo Olímpico, no qual a mulher torna-se vítima sacrificial como oferenda para aplacar a ira dos "Deuses Olímpicos". Posteriormente, ela continua a ser massacrada por culturas patriarcais do monoteísmo hebraico, bem como na ortodoxia do cristianismo, encontrando a sua possível libertação nos paradigmas marianos, que será discutido no final deste capítulo.

O antigo *Mythos* deu origem a um novo estilo de linguagem que foi inspirada nas narrativas mitológicas arcaicas e que passa a existir com a sua configuração revisitada por historiadores e *aedos*[62] nos hinos e poemas épicos, homéricos e nas histórias lendárias.

A educação, fator importante para a sociedade grega da época, adotava o historiador Homero[63] e seus livros clássicos como alicerce para o seu embasamento, sendo a *Ilíada* distinguida como a grande referência cultural, religiosa e educacional da época. No parecer do *aedo*, o 'homem é uma imagem em movimento' e não havia alma; a religião era forte e a alma eterna. A aceitação de uma alma e de uma individualidade vem, posteriormente, com o mito cristão.

No período Homérico, os mitos transformam-se em poemas cantados pelos *aedos*, e a arte desse período é permeada por tragédias e sacrifícios humanos que asseveram a proposta patriarcal; quanto à questão de sacrifícios, assim se coloca Eisler (2007, p.127): "E apesar da maioria dos sacrifícios humanos pertencerem a sociedades dominadoras posteriores, há

[62] *Aedo*, o poeta da religião grega clássica.
[63] Homero, o lendário poeta grego nasceu na Jônia, na Costa Ocidental da Anatólia, por volta de 850 a.C.; a *Ilíada* é constituída por versos tradicionais do poema épico grego e está estruturada em 24 cantos. Possivelmente, *sua origem remonta reminiscências da luta, travada antes da invasão dória, no século XII a. C., entre os povos de cultura micênica, como os aqueus, e um estado da Anatólia, o de Tróia.* (HOMERO, 2008, p. 23).

indícios de sacrifícios rituais que podem remontar a períodos bem anteriores". Nesse sentido, a Grécia também conta seus rituais de sacrifício mediante algumas tragédias, dentre elas Medeia, que substituiu o objeto de seu ódio (Jasão) para seus filhos, e prepara sua morte como um ritual-infanticídio, que pode ser considerado um quadro de ritual. Para Girard (1990, p. 21):

> Há indícios de que o sacrifício humano não desaparecera completamente na Grécia do século V e na Atenas dos grandes poetas trágicos. Ele se perpetuava sob a forma do *pharmakós*, que a cidade sustentava para ser sacrificado em certas ocasiões, especialmente nos períodos de calamidade.

Alguns dramas gregos, contados e cantados por grandes poetas e historiadores, mostram como as tragédias foram concebidas com a intenção subliminar de influenciar e alterar a maneira como as pessoas viam determinada realidade.

No século V a.C., os valores femininos já não participavam das instituições da *pólis*, fato que encontra ressonância na Tragédia de Ésquilo,[64] na qual Atena obteve a vitória como a incontestável defensora das instituições patriarcais da *pólis*; sendo o julgamento de Orestes, na peça *Eumênides,* o momento acentuado desse patriarcado defendido por Atena. Para consumar o posicionamento das instituições da *pólis*, assim Ésquilo (1991, p.172-173) abona Atena e demonstra que a mulher e as deusas femininas perderam não só a hegemonia, mas o direito à maternidade sagrada outorgada pela Deusa Mãe:

Aquele que se costuma chamar de filho
não é gerado pela mãe - ela somente
é a nutriz do germe semeado-;
de fato, o criador é o homem que a fecunda;
ela, como uma estranha, apenas salvaguarda
o nascituro quando os deuses não o atingem.
Oferecer-te-ei uma prova cabal
de que alguém pode ser pai sem haver mãe.
Eis uma testemunha aqui, perto de nós.
- Palas [Atenas], filha do soberano Zeus Olímpico-,
que não cresceu nas trevas do ventre materno.

[64] Trilogia de Ésquilo: Oréstia (458 a.C.). O julgamento de Orestes está na terceira parte da obra, a peça Eumênides'. Esquilo, 1991.

A Oresteia, de Ésquilo (1991), mostra que naquele tempo os crimes contra as mulheres e assassinato de filha pelo pai era um evento que não adiantava recorrer e que deviam ser esquecidos. A mulher e a mãe perderam o direito de se defender, ficando, a partir desse momento, explícita a firmação do patriarcalismo, o qual é demonstrado por Silva (2012, p. 3) ao afirmar que: "quando, pelo chamado voto de Minerva (nome que a deusa assumiu entre os romanos), ela se posicionou pelo cosmo masculino. Orestes estava sendo julgado pelo assassinato da mãe, Clitemnestra, por sua vez assassina de Agamenon, seu marido e pai de Orestes". A tese de Apolo partiu do princípio de que Orestes era somente filho do pai e que a mãe foi apenas um recipiente para a semente se desenvolver; portanto, não se configurou crime contra parente o fato de Orestes ter assassinado sua mãe.

No período clássico grego, aconteceram as grandes mudanças sociais, econômicas e políticas, no qual a polis consolidada foi questionada nos seus ensinamentos da tradição. Na visão de Chauí (1994, p. 45): "Poetas e antigos legisladores pertenciam a uma época passada e seus valores e ideias já não correspondiam às necessidades do cidadão grego". Nos primeiros conceitos de mito, os filósofos gregos e os intelectuais criticavam os deuses. Sócrates e Platão, filósofos que conviveram como mestre e discípulo na Grécia Clássica, eram da Religião Órfica, a qual considerava o corpo como circunstancial[65]. Estes filósofos adotaram concepções que aceitavam os deuses da Trácia, dentre eles Dionísio, que, apresentando seus rituais e sua dança com as Mênades, causou o sagrado selvagem, originando, assim, o que distinguimos como sagrado dionisíaco que vai além dos limites abalizados pelo moderado Apolo.

Nesse período da história, ideologias são estruturadas em conceitos e modelos patriarcais que são considerados necessários para manter os sistemas sociais. O ocidente passou por toda uma construção e constante reconstrução da religião com a ética judaico-cristã, cuja origem também encontra fundamento na antiga Pérsia; e a estrutura de suas doutrinas e dogmas passou por períodos em que o feminino foi recluso ou anulado.

O dualismo clássico é a base para a interpretação da história da Gênesis na tradição teológica cristã que, de acordo com Faur (2011, p. 36): "[...] associa a razão e o controle ao homem e a sexualidade e a irracionalidade à mulher, que se torna a origem do pecado e do mal, e considerada por Tertúlio 'o portão do Diabo'". Continuando o seu raciocínio, Faur (2011, p. 36) conclui que: "As imagens da árvore, da serpente e da nudez da mulher fazem parte da iconografia da Deusa, e foram consideradas depois, pelo cristianismo, como fontes de

[65] SILVA, 2010.1, memórias de aula- Mito, Rito e Transcendência.

sofrimento para a humanidade". A partir dessa organização e sistematização da doutrina cristã, devido ao temor do pecado e da punição, somente o Deus patriarcal deteve o poder da criação.

Ao longo da história, a ideia concebida sobre o mito da serpente, e o tratamento bíblico que foi dado a ela, assim é revisitado por Eisler (2007, p. 141): "De fato, a parte desempenhada pela serpente na dramática expulsão do Jardim do Éden só começa a fazer sentido no contexto da realidade antiga, uma realidade na qual a serpente era um dos principais símbolos da Deusa". Todos os temas ligados à serpente e suas abstrações são temas recorrentes nos relatos das pesquisas arqueológicas na Europa Antiga, sendo a serpente o poder da Deusa, do Sagrado Feminino, a qual a política patriarcal baniu para o ostracismo e a vivificou como símbolo do mal.

A formação religiosa da Idade Média é embasada na visão de dois dos principais teóricos da Igreja, sendo que nesse período da história as mulheres perdem todo o seu direito de autonomia, além de asseverar, em outra linguagem, o que ficou escrito do pensamento grego e do Antigo Testamento. De acordo com Schott (1996), Santo Agostinho e Tomás de Aquino são figuras altamente influentes da Igreja antiga ao se tratar do pensamento cristão, deixando, assim, um legado negativo quanto ao papel e poder da mulher nesse período.

Enquanto Santo Agostinho se ocupava do controle da vontade sobre o corpo, Tomás de Aquino procurava o controle exercido pela razão, e ainda justifica sua opinião de que a mulher é naturalmente subordinada ao homem, associando o masculino com as qualidades intelectuais, ativas, dominantes, e o feminino com as qualidades luxuriosas, passivas, subordinadas. No entanto, reconhece que a mulher tem também uma alma racional, pois a natureza intelectual é, em si, assexuada. Vale ressaltar que, apesar de Tomás de Aquino (SCHOTT, 1996) reconhecer a alma racional feminina, deixa claro que a natureza sexual das mulheres atua contra o funcionamento do princípio racional.

Em última análise, ao propor o domínio da razão sobre as paixões como condição necessária para o conhecimento, afirmando a posição ascética de que as mulheres são menos capazes de racionalidade que os homens, Tomás de Aquino, implicitamente, aprova as relações hierárquicas entre os sexos como o requisito para o florescimento da razão (SCHOTT, 1996). Apesar das reformas da instituição do monasticismo, e de uma reavaliação do casamento, os pensadores da Reforma Protestante mantiveram o repúdio do corpo luxurioso, tão pronunciado em Santo Agostinho e Santo Tomás de Aquino.

Compreendendo que o modelo paradigmático de ser homem e ser mulher regula todas as atividades, as mesmas não podem ser entendidas como fato isolado na sociedade, pelo contrário, elas são constitutivas de toda realidade. Nesse sentido, Bourdieu (2002) afirma que os agentes específicos, o homem e a mulher, e as instituições como as Escolas, as Igrejas, o Estado, a família são estruturadas e estruturantes nesse processo de naturalização da dominação, ou seja, estes agentes, ao mesmo tempo em que têm poder de moldar a sociedade, são por ela moldados, na medida em que não é possível estabelecer onde essa reprodução de "esquemas generativos" se inicia. Desse modo, Bourdieu (2002, p. 46) afirma que:

> Ora longe de afirmar que as estruturas de dominação são as históricas, eu tentarei, pelo contrário, comprovar que elas são produto de um trabalho incessante (e, como tal histórico) de reprodução, para o qual contribuem agentes específicos (entre os quais os homens, com suas armas como violência física e a violência simbólica) e instituições, famílias, Igreja, Escola, Estado. (Grifo do autor)

O *Habitus* cunhado por Bourdieu (2002) é um conceito fundamental para entender como a prática da dominação adquire um caráter natural dado e quase divino. É tanto conhecimento obtido, bem como um capital, ou seja, significa "disposição incorporada, quase postural" do agente (BOURDIEU, 2002, p. 61). Em outras palavras, é a objetividade das práticas subjetivas. Nessa linha de pensamento, o *Habitus* pressupõe um conjunto de noções que antecede a ação, esta última constituindo-se nas práticas dos agentes no interior do campo social.

Bourdieu (2002) parte do pressuposto de que a ordem do cosmos é masculina, inscrita nos corpos de ambos os sexos, não havendo possibilidade de escapar dela, porque ele se evidencia na natureza biológica, mostrando-se como natural, quando, na realidade, é também uma construção social natural. De fato, ele descortina a complexidade da questão da dominação com uma meticulosidade admirável. Por outro lado, surpreende o fato de que certo fatalismo é notado em sua fala, quando desconsidera a participação das mulheres como agentes também, no sentindo de mostrar as interrupções que são próprias do processo de dominação, sendo que, para ele, a hegemonia é homogênea.

Na Idade Média, o medo promove o desprezo do mundo e o destino é divino; na teologia medieval o arcabouço é a prova da existência de Deus, sendo Ele absoluto, e o intelecto serve a Fé. No início do século XIII, a Igreja determina, como obrigatoriedade, a confissão para a manutenção da culpa.

A Igreja (ocidental), assim como diversos outros segmentos e instituições sociais,

promove certo domínio/ameaça e estabelece juízo de valores sobre o que é lícito e o que é proibido. Delumeau (2003, p. 11) relata que: “Essas ameaças constituem incessantes apelos à conversão e à penitência”, uma forma de angariar novos membros e discípulos e, ao mesmo tempo, mantê-los sob a égide religiosa. Dentro dessa concepção, a visão religiosa ocidental encara o espírito sem graça como sendo pernicioso e apto a realizar quaisquer ações, crimes que o demônio fora capaz. As religiões orientais vão à contramão das ideias supracitadas, e trazem consigo ideias de tranquilidade em detrimento da ansiedade.

Por volta do século XIV, aconteceu uma das maiores viradas da humanidade que foi distinguida como Renascimento Europeu, uma vez que procurava reavivar o renascer da cultura clássica. Nesse período, ocorrem as transformações sociais nos seus aspectos básicos e são desfraldadas as lutas feudais, que defendem a ideia de nação.

Nesse momento da história, a revolução científica valeu-se da influência da matemática em todos os campos de conhecimento, dentre eles, a astronomia, as grandes navegações, a divulgação dos algarismos arábicos, medição do tempo e a experimentação na ciência. O mundo espiritual deu lugar ao mundo dos sentidos e da razão.

O movimento artístico se deu dois séculos depois, tendo seu sustentáculo na Igreja, pois esta se beneficiava da arte como forma de propagar as suas novas ideias. Era a oportunidade de divulgar uma nova maneira de ver o mundo e projetar a burguesia, que estava em franca expansão mercantil, como afirmação dos comerciantes da cidade. No entanto, apesar da arte refinada e do imaginário de um mundo perfeito, muitas representações da arte religiosa aparecem reafirmando a imagem do mal, atingindo diretamente o imaginário dos cristãos simples, que foram amedrontados com a culpa e com o pecado.

A sociedade industrial reduziu o mito a expressões fantasiosas, não verdadeiras, ilusão e coisa primitiva que é distinta e anterior ao pensamento científico. Porém, não foi apenas essa sociedade que reduziu o mito, cujas representações foram classificadas como mentalidade pré-lógica. Definindo esse pressuposto tendencioso da referida sociedade, que contém uma ideia distinta da verdade lógica e científica, assim Reimer (2009, p. 13) se expressa: “No senso comum, a palavra ‘mito’ é geralmente associada ao mundo da fantasia, a coisa que não existe na realidade”. Essa visão imaginária de mito foi asseverada pelo pensamento moderno, que tinha seus pressupostos no iluminismo e no racionalismo.

A partir de meados do século XX, houve uma grande mudança a respeito dos estudos e pesquisas dos mitos, assim como de suas interpretações, visto que eles passam a ser recontados. Várias foram as contribuições para que essa virada ocorresse, na qual a

fenomenologia da religião teve uma influência fundamental, bem como os novos estudos da Hermenêutica que também possibilitaram essa releitura.

Partindo do pressuposto de que a Deusa Mãe foi uma divindade que dominou o imaginário de povos de várias culturas e tradições no mundo da ancestralidade, acredita-se que ela seja a estrutura primordial do que se compreende como Sagrado Feminino sintetizada na figura de Maria, na atualidade. Maria, que é reconhecida como aquela que subiu aos céus por seu filho, teve camuflado o simbolismo da Serpente como uma de suas representações na iconografia e mística cristã.

2 O AEDO CANTA O SURGIMENTO DAS MUSAS

O cotidiano poético dos deuses olímpicos é um desafio à lógica contemporânea, assim como a curiosidade em saber sobre como viviam e o que faziam com o seu tempo; esta é uma provocação ao pensamento mítico e um obstáculo a transpor quanto a idealizar o seu experimento com o andamento das horas, bem como o delineamento da sua inclusão no mundo. A natureza dos deuses olímpicos é um ponto obscuro que a antiga filosofia, os historiadores do período clássico e os aedos debatem com argumentos favoráveis e refutam a própria ideia de divindade devido às controvérsias explícitas que deixaram registradas.

A existência dos deuses no mundo grego fazia parte de uma tradição religiosa que, se por um lado esta existência é justificada pela ação como a sua razão de ser, por outro eles deveriam viver como bem aventurados, uma vida lânguida e ociosa, sem sobrecarga nas ações cotidianas. Zeus, a suprema divindade do Olimpo, colocou ordem em seu Cosmo e, desde então, deleita-se feliz no Olimpo, ao som da suave e doce voz (*glykeré*) das nove musas, que louvam o espírito e a morada do seu pai. Ao cantar, a voz das Musas exalta, ao infindo, a lembrança dos feitos dos deuses olímpicos, que imerge na memória de suas histórias e os remete à plenitude de si.

No sentido da religiosidade antiga, o poeta registrou os feitos dos deuses na perspectiva da cultura oral; a concepção poética de Hesíodo, na sua obra *Teogonia: A Origens dos Deuses* (1995), é a palavra cantada, sendo considerado um "cultor da Memória". Apoia-se em Torrano (1995, p.16), que indica como Hesíodo faz uso dessa linguagem, bem como para asseverar a presentificação do poder do seu canto: "O poeta, portanto, tem na palavra cantada o poder de ultrapassar e superar todos os bloqueios e distâncias espaciais e temporais, um poder que só lhe é conferido pela Memória (Mnemosyne) através das palavras cantadas". A relação do poeta e a força da palavra cantada configuram-se como a revelação da vida e dos deuses, conferindo ao aedo uma evidência mágica entre o nome e o que ele nomeou.

Para o poeta da Teogonia, a vida cotidiana dos deuses olímpicos iniciava ao despertar com os primeiros raios da alvorada; seus projetos diários estavam divididos com os humanos, sendo creditada aos deuses uma vida eterna. Seus feitos e os dias eram cantados, e a narrativa dos aedos concebia episódios singulares que advinham de hábitos frívolos, nos quais existia um espetáculo ininterrupto de uma temporalidade segura.

Aedo é o nome que designa o poeta da Religião Grega Clássica, seu discurso é uma canção que fala das concepções e dos fatos utilizando-se de linguagem poética que dá sentido

ao início do pensamento racional no ocidente, no qual envolve modelos arquetípicos da existência divina. Nesse sentido, M-GWosien (2002, p. 63) diz que: "Sabia-se que as musas presenteavam com suas dádivas as pessoas que se voltavam para o divino"; e referindo-se aos reconhecidos aedos do período Homérico, M-GWosien (2002, p. 63) conclui que: "Por isso dizia-se também dos grandes cantores, poetas da antiguidade, que as musas lhe haviam soprado a voz de modo que eles pudessem testemunhar o espírito do divino". As Musas, com atributos tipicamente divinos, possuem numerosas faculdades de que dão prova, metamorfoseiam-se, tornam-se invisíveis, atribuem ou subtraem força.

Na Teogonia, Hesíodo (1995, p.157) canta a linhagem dos deuses do Olimpo e, nos versos 915 a 917 discorre sobre a concepção das Musas em que Zeus:

> *Amou ainda Memória de belos cabelos,*
> *dela nasceram as Musas de áureos bandos,*
> *nove, a quem aprazem festas e o prazer da canção.*

A vida das Musas é administrada entre pausas e espaços de alegria perene, sendo o canto o seu único interesse. Elas são em número de nove, a saber: *Calíope*, da poesia épica; *Clio*, da história; *Erato*, da poesia amorosa; *Euterpe*, da poesia lírica e da música, conhecida como "a que dá prazer", sendo representada com uma flauta dupla; *Melpômene*, da tragédia; *Polimnia*, dos hinos sacros; *Talia*, da comédia; *Urânia*, da astronomia; *Terspsicore*, da dança e do canto coral, chamada "a dançarina" e sendo representada com a lira. Conforme demonstra a figura abaixo (42), na qual se encontram as Musas dançando com Apolo, elas são consideradas, na mitologia grega, as divindades inspiradoras das artes e das ciências. Nesse sentido, M-GWosien (2004, p. 67) descreve:

> Os dons especiais dados pelas musas para os homens, o cantar e o falar, a visão dos deuses, eram vivenciados com entusiasmo, com "interioridade divina", com emoção e encanto, sendo que os homens então passavam a participar do poder divino. Estas forças excitantes e em movimento adquiriam forma, por sua vez, através do homem.



Figura 42 - Dança de Apolo com as Musas, de Giulio Romano. (M-GWOSIEN, 2004, p. 46)

As Musas eram consideradas seres dévicos e selvagens e, nesta interpretação da dança coral, elas aparecem como uma inspiração livre que invoca o espírito da arte. A música e o ritmo em unidade demonstram como a medida do verso é percebida pelo corpo, ou seja, dançada na linguagem que determina o ritmo e o movimento dos pés que contam a história. E, nessa sequência rítmica, constrói-se e organiza a estrutura do coro, o qual profere metaforicamente a Apolo a educação das musas, tornando-as refinadas e sutis.

Hesíodo, um dos principais Aedos desse período, cultivou a memória mitológica do processo cosmogônico do seu povo e, na primeira palavra pronunciada na Teogonia, ao cantar o nascimento dos Deuses, ele apresenta no Proêmio (HESÍODO, 1995, p. 105), o hino às musas, como a numinosa força e encanto da palavra cantada. No verso 1, ele diz que:

Pelas musas heliconíades comecemos a cantar.

Elas são a força arquetípica e o princípio do canto que guia e exprime a vontade da sua força quando se canta; na visão de Torrano (1995, p. 21): "Não é nem a voz nem a habilidade humana do cantor que imprimirá sentido e força, direção e presença ao canto, mas é a própria presença das musas que gera e dirige nosso canto". Nessa narrativa poética, o sentido dos acontecimentos subjetivos determina o poder e a força em si mesma, com os quais as musas conduzem o poeta na sua narrativa.

Hesíodo introduz o tempo e o espaço, cuja especificidade nas situações dialogadas adentra uma variedade de atitudes subjetivas e de sentimentos vivificados. Na Teogonia, a vida dos deuses se abre em sua densidade, na miscelânea de ocorrências e hábitos que a diferencia. O espaço cotidiano é uma condição primordial, e as suas conotações estéticas e espaciais determinam a sua qualidade, conforme é mostrado no verso 2:

Elas têm grande e divino o monte Hélicon.

O encanto da palavra cantada é expresso pela força e presença das musas, que se apresentam no início da sua obra ao dançar em torno da fonte violácea de Zeus, com a pretensão de manter seu fluxo perene, Hesíodo diz, nos versos 3 e 4, que:

em volta da fonte violácea com pés suaves
dançam e do altar do bem forte filho de Crono

Interpretando a dança das musas em torno da fonte do altar de Zeus, Torrano (1995, p. 22) afirma que:

> O círculo ininterrupto, que a dança constitui, comunicaria por contágio o seu caráter de renovação constante e de inesgotável infinitude ao fluxo da água, preservando-o e fortalecendo-o. Nestes dois versos justapostos, as Musas dançam em torno da fonte violácea e do altar do fortíssimo Zeus. Como centros criados pela circunferência da dança, a fonte e o altar se equivalem. E todo o contexto deste Proêmio mostrará que, como a fonte é fortalecida e mantida pela dança, o altar do bem forte filho de Crono (i.e., a presença da própria força de Zeus) é mantido pelo canto e dança das Musas.

Ao descrevê-las em seus hábitos cotidianos, similares aos dos mortais, Hesíodo as mostra cuidadosas para se apresentarem belas nas suas performances ritualísticas. Elas se banham em águas de fonte e dos córregos, dançam nos montes e brilham com sua bela voz que se irradia na noite escura, conforme os versos 5 e 6:

Banharam a tenra pele no Permesso
ou na fonte do Cavalo ou no Olmio divino

Com hábitos semelhantes aos dos humanos ao se prepararem para as suas atividades artísticas e sagradas, as Musas cantam e dançam numa epifania numinosa que surge do *Reino da Noite*, evocando, assim, o Cosmo Divino. Com as Musas nasce o *'Coro'*, um estilo de dança coletiva, sendo a sua origem confirmada por M-GWosien (2002, p.63), quando teoriza

sobre a formação musical e o coro da dança grega antiga: “Na dança de coro da antiguidade grega, que é o modelo das formas de dança de roda que ainda vivem, os passos eram ao mesmo tempo uma designação para ritmos, que eram subdivididos em curtos e longos”. E o ‘*coro*’ ou ‘*dança coral’*, com este ritmo irregular, era conhecido como a dança que invocava as musas, e, portanto, o coro grego cantado em versos pelos aedos foi um dos pilares para a sistematização da pedagogia da ‘*Dança Circular Sagrada’* na contemporaneidade.

Demonstrando sua performatividade no poema em que o aedo canta esta história mítica grega, percebe-se a importância dos pés das Musas ao compor o *Coro* e contar a própria história em espaço definido, como Hesíodo diz nos versos de 7 a 12, no Proêmio da sua Teogonia:

e irrompendo com os pés fizeram coros
belos ardentes no ápice do Hélicon.
Daí precipitando ocultas por muita névoa
vão em renques noturnos lançando belíssima voz,
hineando Zeus porta-égide, a soberana Hera
de Argos calçada de áureas sandálias,

Sobre esse fato e a invisibilidade das Musas, nos fala Torrano (1995, p. 23): “As Musas, invisíveis, manifestam-se unicamente como o canto e o som de dança a esplender dentro da noite. A procissão noturna, invisível, de cantoras-dançarinas faz surgir por suas vozes os Deuses da ‘atual’ fase cósmica e os das duas ‘anteriores’ [...]”; que foram as fases do ‘Apogeu da Grande Mãe’ ou ‘Matricial’ e o ‘Caos’ que, organizado, deu origem ao ‘Cosmo Olímpico’ e ‘Patriarcal’.

Tomando por alicerce a linguagem sagrada, Torrano (1995, p. 30) afirma que: “A partir de sua experiência da epifania das Musas, Hesíodo se torna cantor, servo das Musas, o vigia da palavra. Espiritualmente ele passa a habitar nesta proximidade do mais real”. A força numinosa das Musas se faz presente então mediante a palavra cantada.

Os acontecimentos no Olimpo compõem um quadro no qual pressupõe um drama teatral para as proezas dos deuses, eles se movimentam e os dias se sucedem num ritmo semelhantes ao dos mortais; e, ao fazer uma viagem, eles percorrem rapidamente a distância que separa os dois espaços, o da existência cotidiana e o de suas ações divinas. Existe um tempo de contentamento e de festejos musicais, no qual as Musas cantam em louvor ao espírito do soberano do Olimpo. Assim, de acordo com Hesíodo (1995, p.107), nos versos 36 a 40:

Eia! Pelas Musas comecemos, elas a Zeus pai
hineando alegram o grande espírito no Olimpo
dizendo o presente, o futuro e o passado
vozes aliando. Infatigável flui o som
das bocas, suave. Brilha o palácio do pai

Hesíodo conta, nomeia e enumera as ações dos deuses, além dos momentos simbólicos da vida afetiva de Zeus, nos quais os acontecimentos são movidos por uma causa. A narração do nascimento das Musas dá início à segunda parte. Discorrendo sobre a linhagem das Musas e o poder da linguagem, explica Torrano (1995, p. 29):

> A linguagem, - que é concebida e experimentada por Hesíodo como uma força múltipla e numinosa que ele nomeia com o nome das Musas, - é filha da Memória, ou seja: deste divino Poder trazer à Presença o não-presente, coisas passadas e futuras. Ora, ser é dar-se como presença, como aparição *(alethéa*), e a aparição se dá sobretudo através das Musas, estes poderes divinos provenientes da Memória. O ser-aparição portanto dá-se através da linguagem, ou seja: por força da linguagem e na linguagem.

A força e o poder das Musas é a palavra cantada, fazendo-se presentes na força numinosa; as circunstâncias do seu nascimento estão de acordo com a sua natureza, função e lugares de sua epifania. As Musas nascem de Zeus, que especifica a natureza divina das filhas, enquanto a mãe, Memória, dá-lhes a probabilidade de fazer revelações (*alethéa*) ou infligir o esquecimento *(lesmosyne),* que configura a procedência da destreza do poder. A particularidade dos cantos hesiódicos encontra-se nos versos 53 a 61 (HESÍODO, 1995, p. 107-108), quando o poeta discorre sobre os encontros amorosos de Zeus e Memória, revelando que o número de encontros é relativo a cada filha, bem como o local onde nasceu Piéria, no qual Memória era cultuada:

Na Piéria gerou-as, da união do Pai Cronida,
Memória rainha das colinas de Eleutera,
para oblívio de males e pausa de aflições.
Nove noites teve uniões com ela o sábio Zeus
longe dos imortais subindo ao sagrado leito.
Quando girou o ano e retornaram as estações
com as mínguas das luas e muitos dias findaram,
ela pariu nove moças concordes que dos cantares
têm o desvelo no peito e não triste ânimo,

Nos versos acima, Hesíodo (1995) demonstra como foram os encontros amorosos de Zeus e Memória, havendo dois versos (58 e 59) com arranjos de disposição temporal, os quais demonstram que a gestação das Musas foi marcada pela circularidade temporal do ano, bem como exprime um retorno cíclico como indicativo de movimento circular.

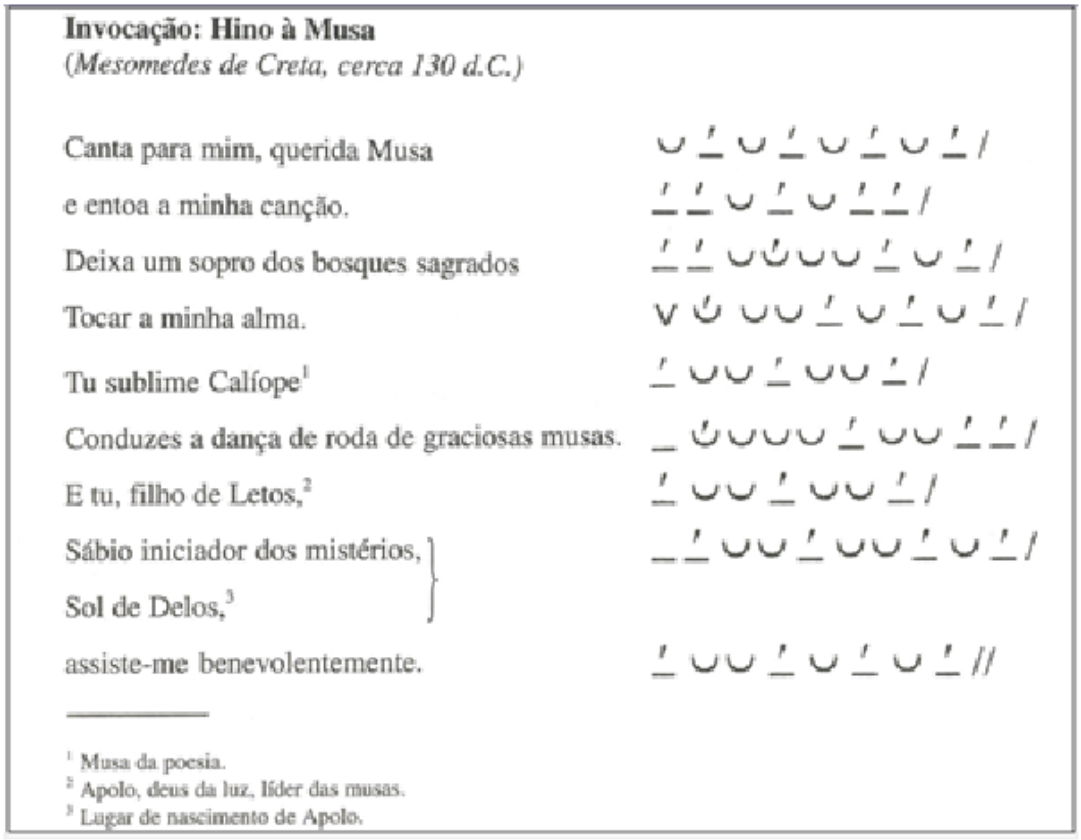
Hesíodo (1995) combina os versos e compõe um novo canto de cantos antigos, transcendendo, neste canto, as forças e possibilidades humanas. Ao cantar e fazer surgir os múltiplos aspectos do conjunto de teofanias, Torrano (1995, p.100) afirma que: "Cantar é fazer surgir, segundo a ordem harmoniosa da lira (poder de Apolo), essa mesma ordem das linhagens divinas e a mesma instituída e mantida por Zeus [...]". Ao cantar, o Aedo mostra todos os eventos, e, neste Canto da Teogonia, cada Deus é uma dimensão que condensa sentidos, significações e histórias de um mundo divino particular.

Do verbo grego *mélpomai*, cujo significado é análogo ao ato de cantar e dançar, surgiu o nome de Melpoméne, que designa canto e dança, sendo, dessa maneira, comentado por Torrano (1995, p. 22): "Indica o quanto eram sentidos pelos gregos antigos como uma unidade os atos de cantar e dançar, a voz e o gesto - Voz e gestos que, executados pelas Musas, tornam aqui presente a Força de Zeus entre os homens". A essência de Zeus era de fogo, o que lhe permitia uma identidade de formas variadas, a qual se apresentava de acordo com a circunstância.

Em atos de dança performatizada, M-GWosien (2002, p. 77), inspirada na poesia de Mesômedes de Creta[66], conhecida como '*Invocação*: *Hino à Musa'*, compõe uma dança coral que, em seu conteúdo, invoca o espírito da arte e das Musas. É uma dramatização composta por improvisação livre entre ritmos irregulares constituídos de longos e curtos, na qual M-GWosien (2002, p. 78) a interpreta no estilo coro, na vertente da pedagogia das Danças Circulares Sagradas, dizendo: "'*Mousiké*', a arte das musas, contém a unidade da música, da poesia e da dança. O ritmo da linguagem determinava o ritmo do movimento dos pés, tanto o levantar quanto o pisar. Ainda hoje falamos em '*pé do verso'";* que significa colocar o pé, tocar o chão, ou mesmo fazer uma pausa no tempo exato da música, curto ou longo, rápido ou lento, irregular, improvisado e nas suas variações métricas.

[66] Mesômedes de Creta, cerca de 130 d.C. Esta invocação ao espírito da arte foi proposta como uma improvisação livre, pela quantidade indicada de curtos U e longos -- irregulares. (WOSIEN, 2002, p. 77)

Quadro 1 - Hino às Musas: Mesômedes de Creta. (M-GWOSIEN, 2002, p.77)



Invocação: Hino à Musa
(Mesomedes de Creta, cerca 130 d.C.)

Canta para mim, querida Musa
e entoa a minha canção.
Deixa um sopro dos bosques sagrados
Tocar a minha alma.
Tu sublime Calíope[1]
Conduzes a dança de roda de graciosas musas.
E tu, filho de Letos,[2]
Sábio iniciador dos mistérios,
Sol de Delos,[3]
assiste-me benevolentemente.

[1] Musa da poesia.
[2] Apolo, deus da luz, líder das musas.
[3] Lugar de nascimento de Apolo.

Na performatividade cênica das atividades cotidianas das Musas, lê-se o sentido de uma teatralidade que as identifica como seres divinos, como em um contexto cênico de constante interação com a natureza e com os deuses olímpicos. As Musas, como presenças numinosas, estabelecem uma relação entre a natureza, o corpo que canta dançando e a pré-existência incondicional do tempo; elas cantam em cada cantar. Nesse sentido, compreende-se que o ritual cotidiano das Musas é construído com a proposta de expressar e comunicar suas ações condizentes, que organiza os episódios na Teogonia de Hesíodo (1995).

Como performance, a atividade das Musas apresenta uma prática cultural com aspectos da vida cotidiana no movimento social dos deuses olímpicos, portanto, uma maneira de comunicar os valores sociais e religiosos da época, criando, assim, um senso comum nos processos de identificação naquele momento circunstancial da história. Os seus atos performativos são interativos e dialogam com o ambiente onde acontecem, eles se diferenciam de outras práticas sociais dos deuses por realizá-los em espaço e tempo próprio: '*Elas têm grande e divino o monte Hélicon, em volta da fonte violácea com pés suaves*

dançam'. Desse modo, estabelecem padrões de comportamento e valores diferentes de outros personagens do Olimpo.

A natureza sagrada da palavra cantada e o coro das Musas contêm uma amplitude de comportamentos que podem ser designados como rituais, e estes se iniciam com as suas ações diárias ao dizer do poeta: '*Banharam a tenra pele no Permesso',* até os movimentos codificados em torno da fonte. Esses movimentos engendram, por meio da gestualidade, a simbologia pertinente entre a ação de encenar o conjunto de aparições corporais poetizadas e o canto inspirado do Aedo, no contexto da dramaturgia mitológica, que diz: *'e irrompendo com os pés fizeram coros belos ardentes no ápice do Hélicon'*. Símbolos e metáforas compartilham propriedades e imagens que suscitam vários significados no imaginário, conforme afirmação de Turner (2008, p. 45):

> A imaginação criativa, a inventividade ou a inspiração genuína vão além da imaginação espacial ou qualquer habilidade para formar metáforas. Não necessariamente associam imagens visuais com determinados conceitos e proporções. A imaginação criativa é muito mais rica do que as imagens; ela não consiste na habilidade de evocar impressões sensoriais e não se restringe a preencher lacunas do mapa oferecido pela percepção.

A elaboração de códigos corporais, em relação à dança coral ou à dança das Musas, contribui para a encenação simbólica, na qual sua representação é um momento liminar de criação que distingue o tempo real do tempo dos deuses.

Como performance cênica, o Proêmio do hino às Musas (HESÍODO, 1995, p. 105) revela imagens produzidas como uma dramaturgia singular do corpo, na qual se destaca a imagem e a performatividade artística de um corpo que canta a palavra do poeta no seu próprio fazer sagrado. Na linguagem do aedo, arquiteta-se uma gramática corporal ao produzir intervenções mediante o canto das Musas e os festins do Olimpo. Nesse contexto mítico, estabelecem-se elementos estéticos, que compõem processos performativos e estes se configuram no discurso do corpo, emergindo no decorrer da narrativa ao evidenciar os passos da dança como abstrações da singularidade do movimento que presentifica o cantar das Musas.

2.1 O Cosmo Celeste e a Morte de Píton no Reino de Zeus e Apolo

O mundo antigo foi invadido de forma bárbara e violenta por povos nômades que

produziam terror com suas armas de metal. O princípio foi um caos físico e cultural, muitas destruições e violência, no qual o terror era produzido pelo homem e pela natureza, com suas manifestações que abalaram profundamente o ambiente físico.

A deusa, que até o próprio céu já havia sido sua generosa moradia, vê-se despida de seus direitos e despojada de seus espaços sagrados que foram tomados por forças sobrenaturais que castigavam os humanos: homens e mulheres, mediante ações dos seus brutais representantes na terra. Imperava a lei do mais forte. O seu mundo deixou de ser seguro e tudo parecia se desintegrar:

> [...] esse era um mundo onde, tendo violentamente despido a Deusa e a metade feminina da humanidade de seu poder, reinavam deuses e homens da guerra. Era um mundo onde a Espada, e não o Cálice, teria doravante supremacia, um mundo no qual paz e harmonia seriam encontradas apenas em mitos e lendas de um passado muito distante. (EISLER, 2007, p.108).

Na Antiguidade, encontra-se o poeta Hesíodo que relata a construção do Cosmo grego e a sua Teogonia. Ele fala da *raça dos homens* e sua contribuição para a construção da civilização helênica, bem como a relação das novas divindades do Cosmo Celeste e sua relação de poder.

Na sua forma poética de ver o assombro do homem diante da sua tentativa de compreender as leis da natureza, quando ele se via diante do caos, demonstra como eram estabelecidas as relações entre o humano e o distanciamento criado nas simbolizações da natureza. Nesse sentido, complementa Silva (2009, p. 28): "Caos só aparece quando o homem visa à natureza sem compreendê-la, quando se tem uma intenção relativamente à natureza sem que possam perceber as condições de realizar esta intenção". Ao se distanciar da natureza e não saber como se relacionar com ela, elaborou uma simbologia, a qual delimitou sua primeira noção de espaço e chamou sua abstração de Geia, que foi a primeira alusão da natureza misteriosa do mundo natural.

Depois do nascimento do *Caos,* nasceu *Geia*, e esta representava uma *visão simbólica da natureza animada, a deusa Mãe-Terra* (SILVA, 2009). Geia é uma divindade ctônia e feminina, reinou enquanto criava movimentos com a sua energia fecundante na tentativa de ordenação do Cosmo. Como deusa matriz, *Geia* gerou *Uranos*, que representava o céu estrelado - o primeiro princípio masculino que refletia a dominação do homem em relação à mulher. Sobre a dominação do homem em relação à mulher, diz Silva (2009, p. 32) que: "A consciência da fecundação como resultado da união sexual motivou o homem a dominar a

mulher e um cosmo patriarcal surgiu". Na Grécia, esse foi um período que não aconteciam cultos ao deus que representava o senhor do universo.

Com a necessidade de compreender o tempo, assim como a ordenação do Cosmo, surge *Crono* para comandá-lo. As noções de tempo e a sua concepção de espaço, assim como a forma de conceber e se relacionar com a natureza, são estabelecidas. Pode-se compreender esse período de transição, no qual transitam dois deuses do cosmo olímpico: *Uranos e Crono,* como uma necessidade do imaginário da sociedade grega naquele momento em que está acontecendo uma longa e difícil passagem de um período de dominação feminina, *Deusa-Mãe*, para um período de dominação masculina- *Zeus e Apolo*.



Figura 43. Imagem do rosto de Zeus, em terracota. (Acervo fotográfico de J. C. Avelino da Silva)

Zeus, que nasceu na ilha de Creta, quando destronou seu pai *Crono*, tornou-se o *Pai-Zeus* ao ser designado a ele a função de ser o procriador celeste. Na opinião de Silva (2009, p. 36): "Zeus é o Cosmo, é o todo, e não há nenhuma evidência mais conclusiva desse fato do que ele incorporar os princípios masculinos e femininos [...]". Como Deus - Pai, Zeus tudo pode inclusive absorver o princípio feminino e tornar-se um, afirmando "o direito de o ser humano caminhar em direção à transcendência" (SILVA, 2009, p. 37). Com a supremacia de

Zeus, foi incorporada uma nova visão quanto aos artifícios para originar um novo ser, consentindo que a gestação deixe de ser uma exclusividade do princípio feminino.

A transmissão de símbolos de poder de um princípio que está perdendo sua hegemonia, Feminino-Ctônio, para um princípio que estava se assenhorando do poder, Masculino-Celeste, dá continuidade à sua representação simbólica inserida no novo poder. E assim a serpente, como um dos princípios em que Zeus está fundido, torna-se parte da simbologia de vários deuses e deusas, como também outros elementos que representam as forças da natureza ctônia foram incorporados aos deuses celestes. A serpente fragmentou-se e partes dela, como sinais arquetípicos de tempo primevo, encontram-se como assessórios dos deuses celestes e, posteriormente, encontram-se inseridos na arte e estética sagrada de outras culturas e tradições religiosas.

Zeus torna-se um guerreiro de muito valor, quando trava batalhas na disputa pelo poder do cosmo celeste, chegando a ser mutilado pelo monstro Tifão e o reconhecimento deste "era a força ctônia alcançando as dimensões do cosmos" (SILVA, 2007, p. 68). Entretanto, a história que agora é contada pela sociedade patriarcal grega vai legitimar a sua relação ao estabelecer vínculos familiares entre os novos deuses.

Desse modo, o princípio feminino (Geia) foi fragmentado em algumas versões do que era projetado nas deusas, sendo estas, anteriormente, subordinadas à Grande Mãe. O atributo criador e provedor foi mantido em Geia; o casamento e a fecundidade disciplinada foram consagrados a Hera. Atena, como negação do princípio feminino, era considerada a patrona da guerra e da justiça; enquanto Ártemis, a irmã gêmea de Apolo, protegia os nascimentos e as crias, sendo ela mesma dissociada da fertilidade.

A Deusa Mãe perde seu poder tutelar e o princípio feminino recupera seu simbolismo mediante características recriadas que passam por um processo de ressignificação, tornando possível a associação com a essência dessa nova etnia a ser estabelecida no Cosmo masculino. Aparece então Apolo, o Sol, que vem dotado dos dois princípios, uma vez que vem como irmão gêmeo de Ártemis - a Lua; e assim o Deus da Luz- Apolo, além de toda força celeste, estando associado ao feminino lunar e, portanto, passíveis de variações de temperamento representadas pelas fases da Lua.



Figura 44 - 1- Ártemis; peça do acervo de Mirella Faur. 2- Apolo. (Acervo fotográfico de J. C. Avelino da Silva)

Considerado como um dos mais belos símbolos que representa a suprema espiritualização da ascensão humana, Apolo tanto é conhecido como Deus da Luz, que faz penetrar nos corações o amor pela concórdia, como também se revela como um *signo de violência e de um orgulho desvairado*. Filho de Zeus e Leto, Apolo nasceu em Delos e era gêmeo de Ártemis, que ajudou sua mãe no parto do irmão. Segundo Chevalier (1991, p. 66):

> Ao reunirem-se elementos diversos de origem nórdica, asiática e do mar Egeu, esse personagem divino torna-se cada vez mais complexo, sintetizando em si inúmeras oposições que consegue dominar, terminando por encarnar o ideal de sabedoria que define o milagre grego.

Apolo era um deus que carregava algumas etnias nas suas origens e, ao helenizarem-se juntamente com Ártemis, que agora contém atributos celestes, ambos ganham novos significados e recuperam a sua cultura. Quanto a Apolo:

> A coisa se complica quando se comprova que o próprio Apolo é uma síntese de alguns deuses, até mesmo de origem asiática, daí ele ter tantas e tão diversificadas características como ser deus do Sol, da medicina, da harmonia, da música, ele é arqueiro, caçador, jovem, atleta, oracular, vingativo e ponderado. (SILVA, 2007, p. 68)

Apolo também estava no domínio das musas e da arte, e esta, como comunicação sagrada, está em constante diálogo com o rito, transformando-se em arte religiosa e reflete, além das atitudes dos povos, também a sua cultura e a ordem social.

Os ritos, juntamente com as cerimônias religiosas, foram concebidos para que o indivíduo tivesse o sentido de pertença, bem como a participação e a vivência dos processos de controle do ciclo vital que preservavam a natureza. No início da história, não havia distinção entre o sagrado e o secular, mas, a partir da chegada dos deuses celestes, na qual a poderosa divindade é masculina, a ordem social muda o seu foco e a descendência passa a ser patrilinear e o domicílio patrilocal.

Ao organizar uma estrutura social patriarcal, com dominância e hierarquia masculina, a religião reflete os princípios do Panteão dos deuses celestes dominados por homens e por doutrinas em que a subordinação da mulher é uma ordem divina. Apolo, que continha em suas características tanto a harmonia quanto o deus vingativo e violento, torna-se impiedoso ao não só derrotar, mas massacrar a ninfa Telfusa e a Serpente Píton. Como consequência dessa violência com o princípio feminino, Silva (2007, p. 68) afirma que: "Não é a toa que Apolo teve de se purificar desse crime: Apolo não matou simplesmente uma ninfa e uma serpente, mas mutilou uma religião". Nesse momento da história, a partir desse ato perverso, Apolo destituiu, definitivamente, a Deusa Mãe e a Serpente do seu poder e representatividade do princípio feminino.

Tendo o Panteão dos deuses gregos que habitavam o Olimpo como os legisladores e mantenedores da doutrina da religião que estava em construção, existia um movimento de confronto e extinção de tudo o que lembrava a tutela da Deusa Mãe, que foi sendo destituída de seus poderes.

As relações humanas eram pautadas por cuidados devido à necessidade de estar mantendo os costumes para evitar maiores confrontos e conflitos, que assim é explicado por Girard (1990, p. 33): "O religioso sempre procura apaziguar a violência e evitar que ela seja desencadeada". Existem certos limites que são colocados para evitar ultrapassar impunemente o que a religião colocou como prevenção de luta e violência. Na visão de Girard (1990, p. 33): "O religioso primitivo domestica a violência, regulando-a, ordenando-a e canalizando-a para utilizá-la contra qualquer forma de violência propriamente intolerável, em um ambiente geral de não violência e apaziguamento". Observando as colocações do autor, nota-se que a construção do Cosmo Olímpico utilizou de violência para a dominação da religião da Deusa Mãe.

Não foi essa a postura de apaziguamento que Apolo e seus sacerdotes tiveram na busca da dominação do Cosmo masculino, sendo travada uma violenta batalha contra as divindades femininas. Com isso, as divindades que não fossem antropomórficas eram consideradas monstruosas. Nesse sentido, Silva (2007, p. 66) diz que: "Essa tradição vem desde os tempos que os deuses celestes combateram as divindades ctônias e aparece claramente nos Hinos a Apolo". E conclui*:* "É monstruosidade porque não tem a forma humana, como seria de se esperar de uma divindade". Então, as formas não humanas que estavam vinculadas à Deusa Mãe foram desterradas e desqualificadas.

Os deuses ctônios foram cultuados por muito tempo pela humanidade, mas transformaram-se em monstruosidade e assim se justificavam as ações violentas contra eles. Na opinião de Silva (2007, p. 67): "Os mitos helênicos, tal como costuma fazer o colonizador, transformaram em monstro as divindades femininas minoicas, como parte do combate cultural que o simbolismo celeste desenvolvia contra o simbolismo ctônio". E assim teve início um discurso de banimento e exílio das divindades femininas, que até esse momento eram referências para as sociedades antigas.

A forma como Apolo assume os poderes que lhe foram delegados deixa claro como exerce, de maneira convencional, a sua imposição e subjugação ao poder masculino, transformando-se em um deus vingativo e violento com as representações do Cosmo feminino. Com essa postura, Apolo mostra que a sua autoridade precisa ser redefinida para que a humanidade possa se redimir, sendo instaurada uma nova realidade. Elucidada por Noé (2004, p.147):

> [...] enfrenta-se a violência a partir de uma transformação interior, que muda o impulso destrutivo em força construtiva e agregadora. Trava-se, portanto, uma contenda de origem, dentro do próprio ser, antes mesmo que a força destrutiva venha a expressar-se em atos de violência .

Dessa forma, observamos como as atitudes violentas de Apolo deixaram marcas nesse novo grupo étnico que estava se formando, uma vez que a cultura celeste que estava em formação associou a serpente, representante da deusa Mãe cretense, ao símbolo do mal e transformou-a em monstro. Quanto ao papel de Apolo e à monstrificação ocorrida com as várias divindades ctônias, Silva (2007, p. 67-68) afirma que:

> No mito de Apolo, a ninfa Telfusa, emanação de Geia, é tratada como malvada e infiel, que Apolo puniu esmagando-a com uma pedra. Mas Telfusa era ctônia e sua fidelidade devia se referir à deusa Mãe e não a Apolo. Apolo, não aceitando que

> pudesse existir fidelidade a uma divindade inimiga, matou-a como infiel. Quanto à serpente Píton, apresentada como um dragão pestilento, Apolo matou com seu dardo poderoso. Píton também é emanação da deusa Mãe, a quem os deuses masculinos haviam declarado guerra.

Por fim, conclui-se que essa foi uma forma inadequada de lidar com a hostilidade e com os conflitos que apareceram na construção do Cosmo masculino, visto que a violência contra a Deusa Mãe e contra o princípio feminino foi o ponto culminante no comportamento agressivo dos deuses celestes.

2.1.1 Dioniso: o Teatro Grego e a Emancipação do Poder Patriarcal

A arte foi à maneira como o homem antigo transcendeu a natureza, pois as mais antigas referências encontram-se registradas como ritos nas cavernas do Período Paleolítico que, posteriormente, após um difuso artifício da busca humana pela transcendência, arte e rito se alinham e tornam-se conhecidos como teatro.

Ao longo dos séculos, a civilização europeia elaborou conceitos sobre arte e teatro, mas a visão sobre os mesmos se distinguem profundamente, continuando assim a ser marcados por essa cultura quanto ao entendimento das coisas. Portanto, o lócus onde se enraízam e se originam decisões e atos é o fundamento que configura as fronteiras entre a objetividade e a subjetividade na concepção da materialidade artística, situando esta na zona transcendente que se transfigura no real.

As primeiras impressões humanas a respeito do belo encontram-se na elaboração da pedra lascada que o artesão, o qual posteriormente foi reconhecido como artista, buscou a simetria das formas. Na visão de Silva (2004, p.186): "A arte percorreu um longo caminho desde suas primeiras manifestações até chegar à refinada performance teatral trágica". A arte articula uma infinitude de sentidos e a sua estrutura privilegia a imanência de significados, dentre eles a busca da transcendência, que é confirmada por Silva (2004, p.186): "Essa incessante busca da transcendência é também uma busca de liberdade (Platão). O teatro é arte porque faz parte do desejo do homem de alcançar a transcendência e a liberdade pela busca do belo". A arte revela uma dimensão da realidade mágica e imagética, um encantamento na sua forma de criação que explicita suas relações com o mito, revelando o que está submerso e camuflado nos fragmentos da cultura.

Os ritos de encantamento narram o equivalente significado do mito nas suas formas e na própria concepção dos atos e crenças que evocam estes elementos**.** Nos rituais religiosos,

toda celebração não é uma simples comemoração, mas representa a reatualização, isto é, o ato de tornar atual de novo, de um evento sagrado que teve lugar no passado mítico. O rito, como tal, constitui-se em algo que ultrapassa o que transcreve o real e possui a configuração formal de um fim em si mesmo.

O rito, como constitutivo na construção do teatro e manifestação da alma, acontece quando as funções mágicas e religiosas convergem-se na dimensão estética e comunicação simbólica entre ator e espectador, sendo assim asseverado por Silva (2004, p.186): "E é isso que vai fazê-lo participar do nascimento do teatro. Mas se o teatro é uma apresentação, um espetáculo onde o ator troca energia com o espectador, ele é bem posterior ao nascimento do rito". No rito o relacionamento é com os deuses, cujo intuito é que eles influenciem em favor dos humanos, não há representação no rito. Nesse sentido, conclui Silva (2004, p. 187) que: "O rito não tem necessariamente espectador, ou seja, ao rito não importa o espectador. O ritual não tem a oposição, em que protagonista e antagonista se enfrentam e transmitem esse enfrentamento para o espectador". No ritual há um diálogo com os deuses e os humanos entram em contato com o simbólico mediante essa troca; no teatro o ator expressa simbolicamente o sentimento em metáforas do imaginário que assumem a dimensão estética.

Ao ser construído o Cosmo Olímpico, a figura divina que personificou a Ordem foi Apolo, o dileto filho de Zeus. Este era a representação da luz e do sol, sendo o seu culto remanescente da ilha de Delos, local de seu nascimento. O culto a Apolo se espalhou por toda a Grécia, sendo o principal santuário conhecido como Delfos, onde, em sua entrada, encontra-se o lema do renascimento espiritual: "conhece-te a ti mesmo". Apolo foi adorado como aquele que mantinha a ordem dos costumes e as medidas de cada um, ou métron.

O deus da luz também representa as forças da renovação da natureza e os seus altares eram adornados com chifres de cabras que giravam em direção à esquerda, concebendo a renovação primaveril anual, que se dava posteriormente ao que se compreendia como o caos do inverno. Assim é afirmado por M-GWosien (2002, p. 88):

> Segundo o mito, Apolo, entre dezembro e fevereiro, deixava seu santuário em Delfos, para se retirar nas terras lendárias dos hiperbóreos, que, na ideia dos gregos, era um povo feliz do extremo norte, onde era sempre dia e reinava uma eterna primavera. Durante esse período o oráculo se emudecia e não soavam mais hinos em honra do deus. Ao invés disso celebravam festas para Dionísio, o deus da vida plena, da embriaguez, cujo templo era partilhado com Apolo.

As forças do Caos e da Ordem se alternam nos ciclos da natureza e, mediante os recursos das narrativas míticas dos Hinos Homéricos, nota-se que encontraram outra forma de

ritualizar os ritos agrários, nos quais buscava dramatizar essa alternância da natureza. Em meio a essa alternância mítica, M-GWosien (2004, p. 66) afirma que: “A oposição entre Dionísio, o deus da opressão e dos sentidos, e Apolo-Hélio, o deus da luz, dissolveu-se mais tarde, transformando-se em tolerância mútua, conforme foi simbolizado na apresentação das imagens de ambos os deuses no templo de Delfos”. Mediante a música e a dança performatizadas em atos ritualísticos, Dionísio e Apolo foram venerados e cultivados pelos gregos.

Na Grécia Antiga, a origem do ritual está presente no teatro, quando atores e espectadores da feitura do vinho passaram a viver emoções, que anteriormente eram vivenciadas entre os fiéis e os deuses. Desse modo, o culto de Dioniso deu origem à tragédia que, segundo Brandão (2002, p. 9): “Ninguém pôde, até hoje, explicar a gênese do trágico, sem passar pelo elemento satírico”. Acredita-se que o rito adquira uma dimensão de teatro quando a tragédia e a comédia dialogam entre si e se distanciam da consciência da coletividade em busca de favorecimentos divinos e passa, nessa perspectiva, a ser a expressão de uma sensibilidade estética e catártica entre público e atores.



Figura 45-. Mascaras como representação da Tragédia e da Comédia do Teatro Grego. (Acervo fotográfico de J. C. Avelino da Silva)

Encontram-se, ainda, na literatura antiga, resquícios desses rituais, algumas categorias de sacrifícios, nos quais se deparam uma classe de rituais específicos a essa simbologia nas celebrações, e estas envolvem o sacrifício factual ou simbólico, conforme afirma Brandão (2002, p. 10), quando explica a relação do nascimento do vocábulo do trágico, que, posteriormente, se insere no teatro:

> Outros acham que tragédia é assim denominada, porque se sacrificava um bode a Dioniso, bode sagrado, que era o próprio deus, no início de suas festas, pois, consoante uma lenda muito difundida, uma das últimas metamorfoses de Baco, para fugir dos Titãs, teria sido em bode, que acabou também devorado pelos filhos de Urano e Géia. Devorado pelos Titãs, o deus ressuscita na figura de "*tragos theios*", de um bode divino: é o bode paciente, o *pharmakós*, que é imolado para purificação da pólis.

A origem de Dioniso é dúbia e cercada de mistério, como a de muitos deuses olímpicos que são híbridos de outras culturas. A sua história na Hélade tem início quando ele resgata Ariadne que fora abandonada por Teseu na praia da ilha de Naxos, nas Cíclades. Ariadne, na antiga mitologia, era considerada a deusa cretense da lua, uma mortal, que se apaixonou pelo herói ateniense e tornou-se uma vítima do abandono e da traição de Teseu - foi salva por Dioniso, que a amou, honrou-a. Dioniso fez dela sua esposa e, em honra ao deus, Zeus deu-lhe a imortalidade, garantindo-lhe a juventude e vida eternas.

Na mitologia grega clássica, Dioniso é filho de Zeus, em seu disfarce de águia, com uma princesa mortal, Sêmele, filha dos reis tebanos Cadmos e Harmonia. Essa foi mais uma das relações secretas que Zeus cultivou e foi descoberta por sua verdadeira consorte, a zelosa, ciumenta e vingativa Hera. Estatomou a forma da ama de Sêmele e induziu a amante do seu marido a pedir que ele se mostre em sua verdadeira forma e acaba fulminada pelo raio, o símbolo do poder de Zeus. A gravidez de Dioniso encontra-se no sexto mês e ele não está pronto para vir a termo, Zeus então extrai a criança do ventre da mãe e enxerta-o em sua coxa, local onde permanece até seu nascimento. Sêmele perde a vida e sua alma se dissolve no Hades, o mundo avernal. Posteriormente, encontram-se narrativas em que Dioniso desce ao Hades para recuperar a sua mãe, Sêmele, e a leva para o Cosmo Celeste.

Outro elemento importante na história de Dioniso coincide com a afirmação de Bolem (2005, p. 370), que afirma: "A mãe de Dioniso morreu quando ele ainda era feto. Tanto em sua mitologia como em seu culto, foi cercado por mães substitutas e amas de leite que eram personagens inconsistentes e instáveis em seus cuidados. Depois, Dioniso desceu até o Hades

para encontrar sua mãe". Dioniso era um deus que se metamorfoseava para fugir das perseguições de Hera, sendo, portanto, um mito de incontáveis variantes.

Ao se reportar ao mito em que Palas Atená conseguiu salvar o coração de Dioniso, após ele, disfarçado de touro, ter sido devorado pelos Titãs diz-se, nesta narrativa, que Zeus comeu esse coração antes de engravidar Sêmele, conforme explica Brandão (2002, p. 9): "Nesse caso, o filho de ambos se chamava Iaco, nome místico de Dioniso, Zagreu ou Baco, isto é, o jovem deus que conduzia misticamente a procissão dos iniciados nos Mistérios de Elêusis". De igual maneira, destaca Bolem (2005, p. 375): "O motivo do desmembramento está na trama dos mitos de Dioniso, que teve o mesmo destino de Osires, deus egípcio que o antecedeu. Mais tarde o Jesus Cristo crucificado exerceu o papel do filho divino que sofre a morte e ressuscita". O arquétipo dionisíaco acompanha as religiões que têm ênfase na culpa e se sentem incapazes de rereconciliar as tendências opostas, é uma metáfora dos conflitos irreconciliáveis. Os rituais dionisíacos variam conforme região, época e as diferentes narrações míticas, nas quais as dramatizações em atos performatizados reatualizam fatos primordiais das repetições arquetípicas da cosmogonia do Cosmo Olímpico.

É bastante claro, nessa narrativa mítica, o conflito existente a partir de um triângulo amoroso, no qual a esposa era uma deusa que protegia a ordem doméstica e o casamento, e que se igualava ao marido em força e competência. A amante, mesmo que poderosa, era mortal e não tinha acesso ao 'Olimpo' e, para que a ordem fosse restabelecida dentro dos novos padrões dessa sociedade, foi necessário que a perda da disputa por Sêmele se concretizasse. Nesse caso, a subversão da ordem patriarcal foi visivelmente diligente em serviço da instituição do matrimônio, da resolução e da razão. E assim, em nome da razão, mostra-se como o amor é sacrificado.

Nos interditos da narrativa, compreende-se outro significado a esta ordem restabelecida, ou seja, a urgência em sufocar e sublimar a paixão, a afeição e o êxtase amoroso para que a ordem patriarcal se mantenha neste Cosmo. Dessa forma, a narrativa sedimenta um novo perfil para a mulher, que se aprisiona na compulsão por poder e controle, além de vários atributos negativos da dominação materna e da fúria controlada por amores infelizes.

Com esse novo perfil, a mulher nesse período desconstrói a sua natural intensidade e entusiasmo com a vida, esquecendo quem era, tornando-se apenas algo queimado e ressecado pela força do poder arquetípico do Cosmo masculino e patriarcal. É importante ressaltar o destaque afirmado por Bolem (2005, p. 372) que contesta, em parte, as análises encontradas

sobre a ação de Dioniso, cuja propensão era, não só ele, mas também levar as mulheres a entrar em estados alterados de consciência:

> Dioniso chamava as mulheres para que se afastassem de sua existência comum e se deleitassem com a natureza, descobrindo o elemento do êxtase em si mesmas. Essencialmente, ele as iniciava numa experiência xamanista. Dioniso, o deus, era iniciado e sacerdote da Grande Deusa. Para o movimento feminino espiritual contemporâneo, Dioniso está presente em algumas mulheres que encarnam o arquétipo da sacerdotisa como mediadora entre dois mundos.

Quanto ao masculino, impedido de viver um amor às claras, ele se molda, nesse contexto patriarcal, e passa a controlar os impulsos afetivos e a acreditar que o amor só é admirável, intenso e apaixonado quando secreto. A relação afetiva entre os casais passa a ser aceita como um campo de disputas mútuas e animosidades, no qual o homem desempenha o papel de patriarca que governa tudo e todos, com atitudes despóticas as quais atribui valores como racionalidade e eficiência.

O espírito ambíguo de Dioniso deve-se à história de ter nascido duas vezes, pois, como filho de um casal hetero, termina por nascer de um homem, o que caracteriza seu duplo nascimento; por sua vez, ele é qualificado com feições femininas e suaves, considerado, assim, um deus das mulheres. Por ter que estar sempre fugindo da perseguição de Hera, Dioniso foi criado em segredo, disfarçado de mulher; portanto, devido aos seus duplos caracteres, é considerado tanto masculino quanto feminino, um deus andrógino.

O drama mítico de Dioniso é a pluralidade de personagens que vivem dentro dele, ao mesmo tempo em que ele procura redimir as paixões selvagens, em outro momento ele é insano e cruel e desmembra a prisão que devora o espírito, que não é só redentor, mas também devorador. Dioniso é um deus que salva e resgata as mulheres, como divindades da Grande Mãe, cujos povos foram conquistados. Nessa concepção, assim descreve Bolem (2005, p. 366): “Dioniso desceu ao Hades para trazer sua mãe, Sêmele, de volta à vida. Juntos, ascenderam então ao monte Olimpo, onde ela se tornou imortal”. Em tempos pré-helênicos, Ariadne e a mãe de Dioniso, Sêmele, foram cultuadas como divindades da terra e da lua; portanto, existem referências do seu culto ser remanescente dessa região da Hélade.

Dioniso, o deus da selvageria inata, cujos ritos transitavam entre o êxtase embriagador e o lirismo sagrado, uma vez que incorporava o espírito ambivalente da natureza que tanto podia ser destrutivo e brutal, com a sangrenta crueldade do desmembramento de humanos e animais, como aquele que buscava a unidade primeva com a divindade. O deus que desperta paixões e permite que as mulheres esqueçam seus papéis e obrigações asseveradas por Hera,

encontra-se, em Bolem (2005, p. 374), a construção de um processo de identificação sacralizada, na qual experimentavam momentos de êxtase e arrebatamento:

> As mulheres também podem ser substituídas por este arquétipo. As mênades, mulheres adoradoras que cultuavam o deus no alto das montanhas, podiam se transformar de mulheres amorosas e maternais em mênades enfurecidas e sem piedade. A beleza e o perigo fatal eram as marcas registradas desse dualismo. A pantera, o leopardo e o lince eram consagrados a Dioniso, refletindo este aspecto do deus. Esses grandes felinos eram os animais mais graciosos e fascinantes e, também, os mais selvagens e sanguinários.

Como um deus rural, Dioniso promovia a fertilidade natural no campo; encontram-se referências dizendo que, ao nascer, Dionísio tinha chifres com serpentes nas pontas. Nesse sentido, afirma Bolem (2005, p. 363) que: "As videiras, a hera, a figueira e os pinheiros eram suas plantas queridas. Seus símbolos animais eram o touro, o bode, a pantera, a corsa, o leão, o leopardo, o tigre, o asno, o golfinho e a serpente". A natureza era o seu domínio, desde a umidade germinativa e propiciadora de vida até o fogo misterioso e incontrolável do líquido das uvas.

Na figura (46), encontra-se Dioniso, o deus que vive em oposição à ordem, sendo ele seguido por uma multidão extasiada e possuída pela embriaguez divina, cujo cortejo com a mênades, ninfas e sátiros promovia uma confusão agitada que fora retratada de diversas formas, conforme explica M-GWosien (2004, p. 65) sobre a figura abaixo: "Em mosaicos Greco-romanos ele era representado montado numa pantera, rodeado por videiras, mantendo em uma mão o símbolo fálico do tirso e na outra o tímpano, o tambor de pele dupla". A pantera era um dos animais cultuados por Dionísio.



Figura 46 - Dioniso com o tambor e o tirso nas mãos, galopando sobre uma pantera enfeitada com uma guirlanda de folhas de parreira. Mosaico, ilha de Delos, século II a.C. (M-GWOSIEN, 2004, Quadro X)

Na alegoria de ideias abstratas, a natureza lhe dá a hera, cujo crescimento da planta revela aspectos calmantes e confortadores, a qual produz efeitos tranquilizadores, porém seu fruto é amargo e não comestível; por sua vez, a videira produz frutos doces, seu crescimento é lento e se alastra calmamente, porém seu caldo é de rápida fermentação, o que possibilita despertar uma agitação, assim como uma vida quente e intensa para suportar sem alteração de humor. Nesse sentido, encontramos ressonância em Eliade (2007, p. 44), que afirma: "Os animais e as plantas, criados *in illo tempore* pelos Entes Sobrenaturais, são ritualmente recriados". Portanto, compreende-se que a reatualização mítica equivale ao evento primordial, devendo este ser periodicamente renovado.

De uma narrativa tradicional, têm-se notícias de que, quando Dioniso vivia sob os cuidados das Ninfas e dos Sátiros do monte Nisa, o deus encontrou cachos de uma fruta muito doce, espremeu e sorveu o caldo, que foi partilhado com seus acompanhantes. Esse fato é relatado por Brandão (2002, p.10), que alega: "Todos ficaram conhecendo o novo néctar: o vinho acabava de nascer. Bebendo-o repetidas vezes, Sátiros, Ninfas e Dioniso começaram a

dançar vertiginosamente, ao som de címbalos. Embriagados do delírio báquico, todos caíram por terra desfalecidos". Dioniso, quando queria, concedia a liberação da alma.

Ao perpetuar e reatualizar o ato, todos os anos e por toda a Hélade, era celebrada a vindima, ou festa do vinho novo, na qual os adeptos vestiam-se de Sátiros, que era uma concepção imaginária dos "homens-bodes". Eles se embriagavam, cantavam e dançavam até sair de si pelo processo do êxtase, que era uma superação da condição humana. Desse fato, originou-se o vocábulo tragédia, bem como a palavra ator, que significa '*um outro'*, ou seja, aquele que comunga com a imortalidade e responde ao êxtase pleno do deus Dioniso.

Dioniso se envolvia com o feminino caótico e constantemente estava acompanhado de um grupo de mulheres desorientadas, conhecidas como 'mênades', e consideradas como o feminino selvagem. Amplamente documentado, são muitas as informações sobre os rituais em honra a Dioniso, cujos cultos eram extáticos, com ritmos fortes e danças excitantes, rompendo barreiras ao entrar em transe e também acontecendo libações de vinho e sacrifícios de animais. Nesse sentido, afirma M-GWosien (2004, p. 65) que: "Muitas representações das mênades mostram-nas com as mãos cobertas, como movimentam os braços na forma de asas, agitando-os em uma espécie de dança da transformação". Partícipes das diferentes formas de expressão das atividades dionisíacas, as mênades fluíam como uma substância impalpável configurada em dança ritualística. Sobre as mênades, afirma Caminada (1999, p. 49) que:

> A postura característica das mênades ou bacantes (possessas) - o corpo arqueado e a cabeça jogada para trás - significava a postura clássica da histeria provocada pela falta de harmonia com o mundo exterior, destruída pela divisão do trabalho e pela propriedade privada, ao se dar a ruptura com a unidade tribal anterior.



Figura 47- Ménades adorando Dionísio. (Stamnos, cerâmica pintada, cerca de 420 a.C., Museu Nacional, Nápoles). (M-GWOSIEN, 1997, p.116)

Por sua furiosa paixão, Dioniso também é conhecido como “mainomenos”, nome que deriva da palavra grega “maenad” e significa a adoradora do deus; e as suas seguidoras eram conhecidas como “mênades”, cujos ritos orgiásticos aconteciam no alto da montanha. Sobre isso, assevera M-GWosien (2004, p.65): “O pelo do animal cultuado, da pantera, como uma das formas animais do deus, era colocado sobre o ombro como um manto de transformação, quase como uma máscara divina”. A roupa das mênades era de peles de animais e a principal característica era o transe em que caiam quando celebravam seus ritos e neles elas despedaçavam animais selvagens.

Constantemente, rodeado por mulheres em seus rituais, era retratado tanto como a criança divina “quanto, mais comumente, na de rapaz com coroa de hera ou de folhas de parreira na cabeça, e pele de animal jogada no corpo [...]” (BOLEM, 2005, p. 363). A natureza, mediante os animais e vegetação, tem suas próprias estações e ciclos, sendo a força vital e sagrada da Mãe Terra que é mantida através das mudanças cíclicas que são reatualizadas nos seus ciclos de ordem e desordem, manifestados continuamente na natureza. Nesta, a performance ritualística repete a efervescência dos elementos simbólicos que reinam em cada momento da polaridade cíclica do mundo divinizado.

O culto a Dioniso é a identificação material com o deus nascido duas vezes que, ao peregrinar por diversos espaços, ensinou a arte da vinicultura a outros povos e depois voltou à Grécia. Os registros mais antigos do cultivo da uva remontam há 4000 anos a.C., e estes também são encontrados no Egito, bem como entre os minoicos e no oriente próximo. Possivelmente foi uma técnica espontânea, não cabendo a sua autoria aos humanos, que assim é afirmado por Silva (2004, p.187): "Na ausência de um inventor, é natural que se atribuísse aos deuses a revelação da técnica. Conta o mito grego que os deuses têm o controle das técnicas, que são reveladas aos homens na medida certa". Portanto, ao creditar a técnica da feitura do vinho a Dioniso, e o mesmo tê-la revelado aos homens, a produção do vinho transformou-se num culto dionisíaco, no qual se situa as origens do teatro grego.

A feitura do vinho era uma prática não apenas social, como também uma atividade religiosa, laboral e lúdica. Partindo de uma antiga crença, diz a tradição que apenas Dioniso tinha o poder mágico de transformar o caldo das uvas amassadas por virgens em vinho, o qual é explicado por Silva (2004, p.188): "Para assegurar que aquela prática iria transformar uva em vinho (e não em vinagre, por exemplo), elas cantavam em honra a Dioniso. No entanto, o sol, o cansaço, o movimento circular, a rotina e os vapores da uva em fermentação induziam à fadiga e à tontura". Portanto, as jovens eram substituídas antes que viessem a tombar. Como prática lúdica, acredita-se que o culto era prestigiado por outras pessoas que também cantavam e honravam os feitos relativos ao deus que, ao estabelecer um diálogo com a divindade, esperavam contar com seu apoio para produzir o vinho.

Essa produção era uma atividade que acontecia durante o dia, sendo esta considerada o primeiro espetáculo divulgado, pois, com o tempo, a plateia, que assistia esse ritual, ia para a praça e reproduzia o que acontecia no recinto; fato este confirmado por Silva (2004, p.188), ao dizer: "Seguindo uma tendência da arte e da religião de se tornarem cada vez mais transcendentes, o coro saiu do tonel, desonerando a atividade religiosa e lúdica no seu aspecto funcional". E assim, ao deixar de ser apenas um labor e manter-se fiel ao deus do vinho, essa performance ritualística transformou-se em cortejo e, posteriormente, em drama coral.

Nesse sentido, acredita-se que a tragédia grega seja remanescente de um antigo culto a Dioniso, considerado na literatura como um deus desorientado. Sua abrangência incidia sobre o teatro e a feitura do vinho, sendo a uva a sua principal fruta, e o Ditirambo era considerado uma ação dramática e satírica, remanescente das Dionísias rurais, com o predomínio da dança e da poesia que dava suporte à música.

O culto a Dioniso era organizado com festas, cânticos e procissões ruidosas e

divertidas, que, ao se desenvolver o coro, canta e conta histórias do deus. Suas histórias eram conhecidas por todos, portanto, não tinham autor; também não existia diretor para o coro e muito menos ator, e assim esse culto tornou-se uma demonstração pública para espectadores.

Essa foi a primeira forma de teatro e acontecia de maneira ocasional; o teatro de madeira era montado na hora, e as apresentações do Ditirambo, que constituiu primeiro ritmo que se teve notícia, dava pulso para as evoluções, e suas apresentações perduraram por mais de um século na Grécia Antiga. Ao falar sobre o Ditirambo, Caminada (1999, p. 49) explica que:

> O ritual ditirâmbico compunha-se de uma dança de saltos, acompanhada de movimentos dramáticos e dotada de hinos apropriados. Muita pantomima era executada pelo coro de dançarinos, vestidos com pele de bode, numa alusão à ressurreição do deus bode; seus líderes trabalhavam sobre uma história completa a cujas danças foram acrescentados improvisos.

Oriundo do Caos, Dioniso é o soberano da desordem instaurada, cujo espírito da dissimulação é manifestado nos seus rituais e personifica a loucura divina; ela é encontrada nas Dionísias Urbanas como Kômos, ou procissão urbana, a qual percorria as ruas da cidade carregando a imagem de um falo. Como drama protagonizado pelo deus da loucura divina, este representava um comportamento que abolia as classes e papéis sociais e criava possibilidades de romper com os limites, e seus ditos contrariam a ordem vigente.

Sobre essa performance ritualística, afirma Caminada (1999, p. 50) que: "Voltando ao ditirambo, dessa festa esotérica, com seus ritos, nasceram os dois ramos do teatro cantado e dançado do helenismo, nas suas formas primordiais: a tragédia (palavra originada de *tragos* = bode e *odé* = canto) e a comédia (*comos* = desfile, cortejo e *odé* = canto), bases do conceito cênico, ainda hoje vigente". O desenvolvimento desse drama incorpora as passagens do deus em forma de palavras fragmentadas que são associadas à dança do coro e, posteriormente, se transforma em gênero literário, contribuindo para a evolução da poesia grega e para os dramas satíricos.



Figura 48. Máscara de um Sátiro. (DURANDO, 1997, p. 126)

O drama satírico surgiu como base para a tragédia, no qual o coro, fazendo as evoluções, canto e dança, conta os mitos de Dioniso. Sobre isso, Silva (2004, p.191) afirma que: "Esse drama é satírico não porque fazem críticas às instituições ou pessoas, mas porque os homens se vestem de sátiros, os homens-bode que compõem o cortejo de Dioniso (é a comédia, bem posterior, que vai fazer a crítica)". A passagem do rural para o urbano é realizada mediante o drama satírico, que tal qual a feitura do vinho também nasceu no campo e migrou para a cidade, conforme explica Silva (2004, p.191):

> O drama satírico é mais estruturado que o ditirambo (canção coral), obedecendo a certas regras. O drama satírico é então: evoluções do coro, dança, música, canto narração de histórias de Dioniso, apresentação para o público. Tem um embrião do espaço teatral, com as primeiras delimitações entre artistas e público e, posteriormente, com a construção de arquibancadas. A delimitação entre artistas e público era necessária para conter os espectadores e garantir espaço suficiente para as evoluções dos coros. A orquestra, uma simples praça circular sem cenário, no centro da qual havia um altar de Dioniso, é sobretudo espaço estético e religioso. Embora fosse uma apresentação para o público, o drama satírico, adotando uma forma de narração, não tinha ator, ação, diálogo, nem antagonismo.

Conforme a análise de Silva (2004), identifica-se que o drama satírico ainda não pode ser considerado uma atividade artística. Entretanto, é no cerne do culto a Dioniso que surge o espaço teatral o qual aprimora o espaço estético, e a condição mítica consagrada pelo

ditirambo preenche com arte as inquietações determinadas por uma situação real da sociedade, na qual emoção e devoção religiosa se completam.

Interpretar o ditirambo com a pele do bode era a afirmação do deus Dioniso na figura do animal, como também a possibilidade de encarnar o espírito do deus para incorporar a divindade e o seu poder mágico. Ao cantar e dançar os feitos de Dioniso, era o renascimento da subjetividade do deus, ao mesmo tempo em que é reconhecido o seu potencial sagrado, estético e artístico.

Os primeiros dramas satíricos serviram de base para a tragédia e esta, como arte, é uma desmistificação dos ritos dionisíacos, bem como a que faz a diferença do ator e do coro. O teatro utiliza o fundo mítico, mas o rejeita sob alguns aspectos. A epopeia heroica é interrogada por Aristóteles, uma vez que os heróis não são mais infalíveis. Ao interpretar a definição de Aristóteles sobre o que ele concebia como tragédia, Brandão (2002, p.12-13) afirma que: "A palavra *mimese, mímesis*, recebeu-a Aristóteles de seu mestre Platão, rejeitando, porém, *in limine*, a dialética platônica da essência e da aparência. Para Platão o poeta é um re-criador inconsciente". A poética da narrativa mostra a força do mito e sua penetração na matriz original.

Mitos são educativos, uma vez que narram os dramas simbólicos e o *corpus* mítico está repleto de significações que transcendem sua substância histórica ou filosófica. A possibilidade do nascimento da tragédia, de acordo com Brandão (2002, p.128):

> teve origem nos solistas do ditirambo (coro) e que surgiu mediante um processo de transformação de peças satíricas (drama satírico), em cujo transcurso passou de assuntos menores, de fábulas curtas, para assuntos mais elevados, abandonando, com isso, o tom jocoso da linguagem. O drama satírico é, pois, anterior à tragédia.

Na Grécia, por volta do ano 533 a.C., o Culto de Dioníso foi trazido da Tracia para a cidade por um líder ateniense de origem popular, sem sangue aristocrata e conhecido como Tirano. Ele chamou um dos líderes do Coro do Ditirambo, Thespis de Icária, para associar esse culto ao cortejo que era realizado durante a feitura do vinho. De acordo com Caminada (1999, p. 51): "Thespis foi o primeiro a distinguir o ator (*hypokritès*) do dançarino e a esboçar um palco diferente do primitivo círculo, de quando se dançava em torno de um objeto considerado sagrado". Esse era um ambiente onde várias culturas dialogavam enquanto festa religiosa, e foi nessa dimensão espacial que a tragédia se originou.

Como existem poucas informações sobre como se deu o surgimento do primeiro ator, recorre-se aos estudos de Silva (2004, p.196), que explica: "Sabe-se que o coro tinha um líder,

mais tarde chamado corifeu, que fazia solos, mas que não se opunha ao coro: ele resumia, antecipava ou completava a fala do coro, mas não estabelecia nenhum antagonismo com o coro". Até então não havia diálogo, e Thespis resolveu inovar; na estreia, em Atenas, ele deu alguns passos à frente do Coro do Ditirambo e começou a dialogar com este Coro, e assim nasceu o Teatro Grego. Sobre este fato, assim se coloca Silva (2004, p. 196):

> As condições históricas e culturais estavam amadurecidas para o teatro aparecer, e a iniciativa coube a Téspis de Icária, em março de 534 a.C. Esses poucos passos dados pelo líder têm a dimensão inigualável de colocar o teatro na direção em que evoluiu até hoje: a dimensão do diálogo, do enfrentamento, da contradição, da representação dinâmica, da troca de uma energia mais ativa com o público, pela troca de energia entre os atores.

Posteriormente, veio Frínico, e este utilizava máscara; portanto, o artista fazia dois personagens em diálogo com o Coro. Ésquilo introduz o segundo personagem, e apenas com o dramaturgo Sófocles é que aparecem três personagens.

Sófocles, originário de Colona, ocupou altos cargos no governo de Péricles, sendo contemporâneos de Eurípedes, ambos considerados grandes trágicos. Assim sua arte é explicada por Caminada (1999, p. 51): "Conta-se que aos dezesseis anos foi eleito para dirigir um coro de adolescentes, que, depois da batalha de Salamina (480 a.C.), dançaram nus um hino em honra de Apolo". Mediante as tragédias, os dramaturgos colocaram no palco o sentido de um novo homem grego.

Na observação de Caminada (1999, p. 100): "Ésquilo pode ser lido em diversas perspectivas. Em sua relação com Homero e Hesíodo, em confronto com os líricos como Píndaro, ou com os filósofos do século V: Heráclito, Empédocles ou mesmo Parmênides". Nessa época, os valores da cultura grega estavam em profundas transformações, as quais estavam vinculadas mais ao individual do que ao coletivo, sendo o livre arbítrio um valor fundamental para a ação teatral.

Na figura (49) abaixo, encontra-se o modelo de um Teatro Grego, em Epidauro, onde foram interpretadas as principais tragédias da Grécia Clássica. Em relação à estrutura e forma do teatro de Epidauro, nota-se uma concepção para que o drama trágico fosse narrado a partir da relação entre ator e coro, isto é, a ação dramática se desenvolve entre o protagonista e antagonista, com o objetivo de suscitar o diálogo que viabiliza a realização cênica do tema proposto pelo dramaturgo, que expõe o conflito dramático da sociedade naquele momento histórico.

Encontra-se, nesta planta baixa do referido teatro, os espaços referentes à orquestra (*orkhêstra*), que mantém a forma tão circular quanto o tonel dos rituais da feitura do vinho, bem como o altar do deus. Essa forma de tonel se mantém por muito tempo, uma vez que do tonel o coro saiu como culto a Dioniso, sendo uma necessidade funcional. De acordo com Caminada (1999, p. 51), a origem da palavra 'orquestra' surge da:

> Dança livre, improvisada, a verdadeira *orkesis*, pouco a pouco passou a ser uma sucessão de danças compostas que representavam o significado real de *chorein*, origem da palavra coreografia; [...], segundo Platão, *chorein* ou *chorea* (dança, canto e poesia), pode ter-se derivado de "*Kara*, a alegria"; por outro lado *terpsis*, significava "o agradável".

Observa-se, ainda, neste teatro, que o coro permanece no centro do palco circular e mantém o altar como ponto sagrado; e a plateia, ou espectador, que na feitura do vinho apenas participavam como uma prática social, em que, de alguma maneira, procuravam aumentar a energia necessária para o efetivo contato com a divindade. Agora, nesta forma de teatro, possuem locais e entradas delimitadas como espaço exclusivo do espectador, "que dirigem a atenção, com interesse e prazer, para o coro" (SILVA, 2004, p.190). Os juízes tinham o seu lugar abaixo da plateia. A cena se desenvolve defronte ao coro e, nas laterais, encontram-se os proscenium, a antessala dos atores.

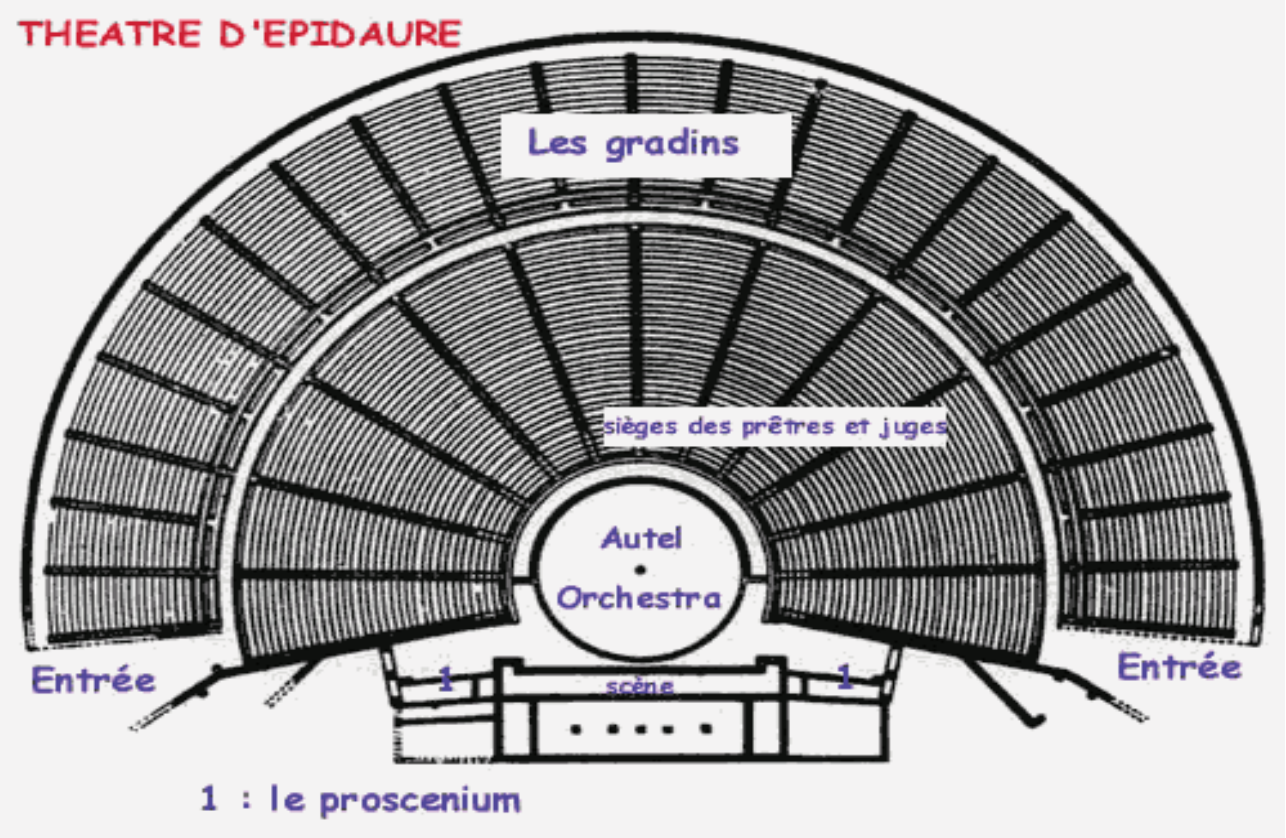


Figura 49 - Planta baixa de um teatro grego Epidauro, séc. IV a.C. (Acervo fotográfico de J. C. Avelino da Silva)

Os principais dramaturgos trágicos da Grécia Clássica foram Ésquilo, Sófocles e Eurípedes. Uma vez que a tragédia induz ao amadurecimento da reflexão das questões referentes à vida em sociedade e estes autores permitiram trazer à tona a relação do homem, representados pelo ator que se destacava, e a coletividade, considerada mais forte pela sociedade e ersendo representada pelo coro. Nesse momento da história da pólis, a sociedade estava se organizando politicamente e buscava formar cidadãos livres e iguais, e a tragédia equacionava essa nova realidade. Nas pesquisas de Silva (2004, p. 202), ele afirma que:

> O ator, desde então, mesmo se ele continua dialogando com o coro, enfrenta o diálogo com seu igual, tornando a trama mais complexa. A trama é mais importante que cada personagem. Em Ésquilo, é o convívio social que vai assumindo o primeiro plano: é pelo perdão e pela conciliação que se torna possível a vida em sociedade.

À medida em que se distancia dos antigos rituais dionisíacos, a tragédia mascara o deus e seus ímpetos extáticos; o teatro passa a ser educativo na própria Grécia Clássica e ensina os ideais de conduta da polis e seus valores. Redefine, assim, a relação dos deuses com

os homens, estimulando a dúvida, originando a catarse pública e mimetizando a oralidade antiga dando-lhe novos contornos.

Nesse momento histórico, a sociedade grega torna-se uma sociedade fundamentada no mito e na razão, na qual esses valores simbólicos se fundem. No entanto, alguns fatos ficaram na memória e outros foram esquecidos. Isso de se deve às dimensões culturais, e estas se baseiam em fatos sociais que têm significado no momento vivido. Os fatos estão atrelados à função social que os alimentam e guardam a lembrança, que é preservada pelos mitos. Nos momentos de crise e tensão, a cultura se auto-organiza para atender às novas necessidades sociais e manter a nova estabilidade social.

Os banquetes eram atividades estritamente masculinas e privadas e o convite era feito pelo dono da casa para as discussões filosóficas. As únicas mulheres convidadas eram as flautistas, conhecidas como hetairas, e consideradas prostitutas por estarem junto aos homens. A mulher ateniense deveria ser bela e calada; a prostituta, bela e saber agradar. Talvez, por esse motivo, encontram-se histórias dizendo que Sócrates preferia conversar com prostitutas a se relacionar com a esposa e mulheres da sociedade.

A participação de filósofos e intelectuais foi muito importante para compreender os conflitos existentes naquele momento, uma vez que os deuses eram criticados por eles. Estrutura social era complexa, com trabalhos e papéis diferentes, além de uma religião forte, com a proposta de a alma ser eterna. Ainda existia o culto à Deusa Mãe Geia, mas eram poucos os adeptos, houvendo assim a substituição da Deusa Mãe pelos deuses masculinos. Na maioria dos campos de atividade da Grécia existia um campo religioso.

A ruptura na realidade social acarretou evolução e transformação na sociedade grega, o que gerou grandes mudanças. Novas estruturas de poder foram estabelecidas e a tradicional imortalidade divina é aposentada, os deuses continuam com representações de segunda ordem; a Deusa-Mãe se transferiu para as divindades urbanas, que ficaram restritas às divindades da agricultura e cereal.

A deusa Themis foi substituída por Dike, a justiça, que é amparada pelo princípio masculino, sendo este princípio urbano e de direito dos homens na pólis. Themis era considerada o princípio feminino, do direito feminino no mundo rural; o direito ordinário era divino e não tinha autor, a comunidade se reúne e resolve o que é certo fazer e, por ser tradição, sempre foi feito assim.

Foi Sólon, um grande estadista e legislador ateniense, que colocou na constituição que o atentado a uma pessoa, quem o cometesse deveria ir a julgamento, instituindo, assim, dois

princípios. O primeiro é a individualização do crime, e o segundo é que o atentado contra uma pessoa é um atentado contra todos. A partir daí, acabou o direito sagrado visto que de agora em diante foi tirado dos deuses a punição; os homens vão julgar e punir. Nesse cenário, encontra-se a Deusa Atena que, além de ser a dileta filha de Zeus, nascida da sua cabeça, torna-se a patrona da pólis e assim decide, como deusa defensora do Cosmo masculino e do direito divino dos homens.

Oréstia, a tragédia de Ésquilo (1991), teve papel essencial na asseveração do teatro; e assim, mediante o drama mitológico da Oréstia, pode-se ressaltar a filosofia de Ésquilo: a moira, a fatalidade esmaga o homem, e o convívio social só é possível mediante a reconciliação e o perdão. Nesse momento histórico da Grécia, os Deuses já haviam sido substituídos e o Cosmo feminino, representado por Themis, não mais representava o poder. De acordo com Silva (2012, p.1):

> Quando Ésquilo, na Oréstia (1991), pôs em confronto as duas maneiras de as leis serem pensadas (do ponto de vista do sagrado masculino ou do feminino), já no século V a.C. (a trilogia de Orestes é de 458 a.C.) ele trouxe para a discussão valores femininos que não mais participavam das instituições da pólis, mas ainda estavam presentes na mentalidade de importantes setores da população.

A tragédia Oréstia demonstra a necessidade de subjugar a mulher e este drama mitológico mostra o destino de Orestes, filho de Agamêmnon, rei de Argos (figura 50). Este rei é marcado pela *"hamartíai"*, a falta cometida pelos seus antepassados. A trilogia é dividida em três partes correlatas: *Agamêmnon, Coéforas e Eumênides*. A tragédia de Ésquilo aborda questões de vingança, punição e justiça.



Figura 50 - Máscara de Agamenon. (Acervo fotográfico de J. C. Avelino da Silva)

O rei de Argos é o comandante supremo das forças gregas na guerra contra Tróia ou Ílion, cujo objetivo era a vingança. De acordo com Brandão (2002, p. 22): "Agamêmnon, visando ao bem comum, já que a frota grega estava parada em Áulis, por causa de uma calmaria, sacrifica sua própria filha Ifigênia, pois assim o exigiu a cruel deusa local, Ártemis, a fim de que a expedição vingadora pudesse prosseguir". Clitemnestra não perdoou Agamêmnon e quando este volta para casa, vitorioso, é assassinado por sua esposa e por seu amante, Egisto. A partir desse fato, começa o destino de Orestes, seu filho. Apolo determina que a morte de Agamêmnon seja vingada. Orestes deveria assassinar a mãe.

O destino exerce seu papel. Orestes mata a mãe e será julgado no tribunal da cidade, presidido por Atena, a deusa da sabedoria. De acordo com Silva (2012, p. 2): "O julgamento de Orestes é feito no Areópago de Atenas que, tendo perdido competência política, se transformou em tribunal para julgar casos de homicídio". Surgindo a dúvida sobre qual seria o maior crime: o de Clitemnestra, que matou o marido ou o crime de Apolo, que matou a mãe, um crime de sangue, o matricídio. A partir desta dúvida, inicia-se uma discussão entre Apolo e o coro das Erínias, que, indignadas com o crime cruel, vaticinam mediante uma das Fúrias, que diz (ÉSQUILO, 1991, p.155):

> Esgotarei a tua força toda
> e te transportarei ainda vivo
> para os abismos mais fundos da terra,
> onde afinal possas pagar o preço
> que um matricida deve à sua mãe.

O que estava em jogo é se Orestes matou parente. Na Grécia, a cultura patriarcal reduziu a mulher a um vaso; para Apolo, a mãe é só um receptáculo onde o homem coloca a semente, tal qual na agricultura. Portanto, nessa visão de Apolo, Clitemnestra não era mãe de Orestes, não houvendo crime de sangue. O pai plantou a semente, portanto, Orestes é filho do pai. Todavia, os homens têm culpabilidade pela situação trágica, pois ultrapassou o *métron*, a medida. E completa Silva (2012, p. 2): "Essa tragédia teria como foco o confronto entre Têmis (a justiça antiga, baseada no princípio feminino) e Dike (a justiça masculina, a justiça de Apolo)". Themis é representada pelas Erínias e estas são consideradas perversas pelos indo-europeus, uma vez que punem severamente qualquer atentado à mãe. Orestes é filho de Clitemnestra, a mãe, e deve ser punido com rigor. Para Dike, representada por Apolo, a prova que não há necessidade de mãe, é Atena, que nasceu da cabeça do pai.

Na visão de mundo defendida por Ésquilo (1991), a conciliação é esquecer e perdoar o que houve; perdão não implica em esquecimento, mas está na memória em não considerar o passado para o futuro. Sendo assim, conciliação e perdão fazem parte da justiça masculina (SILVA, 2012). Mediante o coro da primeira das tragédias da trilogia, pode-se ler: *"o homem deve sofrer para compreender",* mesmo que esse sofrimento tenha origem no *guénos* coletivo, no erro como herança. O direito divino, representado por *Themis*, será substituído, educativamente, na Oréstia, pelo direito urbano, representado por *Dike.* Eles estão, agora, sob o escudo da soberania popular. Orestes não será vítima de uma *vendetta* antiga, mas romperá o círculo das vinganças quando se coloca sob a ação do tribunal ateniense.

O julgamento em si é um ato conciliatório, no qual os argumentos dialogam entre si, com o objetivo dos conflitos serem arrefecidos nos seus polos antes de ser julgado. Apolo defendeu a justiça masculina, que era um poder hegemônico naquela cultura, na qual Esquilo (1991) dialogava com a linguagem mítica. Na busca da harmonia entre as partes, em Eumênides, na terceira parte desta trilogia, Ésquilo (1991, p. 160) diz, mediante a fala da deusa Atená:

> Mas insultar quem não nos deu qualquer motivo
> para ser denegrido ou mesmo censurado
> além de ser injusto é contra a equidade.

Encontra-se nesta terceira parte da trilogia Oréstia (1991, p.141), o grande debate entre a luz (Apolo e Atená) e as trevas (Erínias), sendo este o momento mais marcante da postura da deusa Atená em favor do patriarcalismo. O julgamento terminou empatado na votação dos juízes mortais; e como o tribunal fora presidido pela deusa Atená, o voto de qualidade, ou de desempate, foi dado por ela, ficando o mesmo conhecido como voto de Minerva (nome que a deusa foi reconhecida pelos romanos). Como a deusa se posicionou favorável ao Cosmo masculino, Orestes foi absolvido.

Ésquilo fez um duplo recorte e resgatou as ideias do período anterior, no qual, os dois princípios, em torno do direito, nunca chegassem a se encontrar. Para evitar qualquer dúvida do posicionamento patriarcal quanto às instituições, de acordo com Ésquilo (1991, p.182), as Erínias são derrotadas, sob a égide da deusa Atená, que diz a elas:

> Perdoarei a vossa cólera incontida,
> pois já vivestes realmente muito tempo [...]

> Também espero que não seja vosso intuito
> exacerbar, como se os homens fossem galos,
> a cólera no coração dos cidadãos
> e neles instilar a sede de homicídios
> que lança irmãos insanamente contra irmãos
> até levá-los ao extermínio recíproco [...]
> Aqui está o que podeis obter de mim:
> fazer e receber o bem e ser benditas
> e veneradas numa terra mais que todas
> querida pelos deuses, da qual vós sereis
> desde este dia distinguidas cidadãs.

A conciliação é uma constante na tragédia esquiliana, na qual as vingativas Erínias tornam-se benevolentes, como o próprio nome dessa terceira peça na trilogia: Eumênides, cujo significado é o eufemismo. Após um longo diálogo, as Erínias (ÉSQUILO, 1991, p.187-188) abdicam de qualquer motivo para vingança e concordam viver em Atenas. Respondem à deusa Atená:

> Tornamos a dizer: sede felizes
> vós todos que morais nesta cidade,
> mortais ou deuses; ela é de Palas [Atena];
> pedimos-lhes que seja reverente
> já que nos outorgou cidadania;
> e vós em tempo algum vos queixareis
> da sorte que o destino vos reserva!

Ao concluir a peça, o coro canta e dança um hino de glória à cidade de Palas Atená, uma saudação à democracia ateniense:

> Coro- *A paz para a prosperidade dos lares está hoje assegurada ao povo de Palas. Assim se conclui o acordo da Moira e de Zeus que tudo vê* (*Eum.* 1044-1046, *apud* BRANDÃO, 2002, p. 27).

Apresentada a situação trágica, construída a partir de uma questão que estava se estruturando na sociedade ateniense, Ésquilo (1991) expõe o conflito dramático, que teve como personagem principal Orestes, cujo ato de matricídio dividiu os jurados humanos entre os argumentos das Erínias e de Apolo. Para resolver o impasse, entra em cena a deusa Palas Atená, que se posicionou pelo Cosmo masculino.

Para a viabilização do confronto entre os dois mundos, o Cosmo feminino e o Cosmo masculino, Ésquilo (1991) elaborou, nesse drama mitológico, diálogos abordando temas que refletem como um todo a luta para se libertar da maldição familiar. E compreende-se, nessa perspectiva, que a tragédia mítica é viva, porque está além da narrativa cronológica e espacial. Em meio a esse conflito mitológico, Ésquilo (1991) ordenou um desfecho no qual Orestes recebe o voto de minerva da deusa Palas, firmando, assim, a hegemonia do patriarcado. Ao lado disso, para que as questões conflituosas permanecessem em cena, de maneira educativa, Ésquilo construiu essa trilogia Oréstia com personagens mitológicos, cuja substância é simbólica e, como tal, não são inteiramente apreensíveis.

Todavia, ao representar categorias sociais, os personagens buscavam em seus diálogos traduzir comportamentos da nova identidade ateniense sem, no entanto, deixar de lado as divindades que estavam sendo substituídas. Na origem do mito, depara-se com a dimensão simbólica camuflada e esta é subjacente no homem moderno. Para o homem religioso, o mito explicava o sentido da vida, das normas e das ações criando modelos de identificação. Os mitos são adaptações dramatúrgicas dos símbolos e teve o papel de educar o homem na cultura grega clássica.

Por fim, apresentam-se algumas conclusões a respeito da perda do poder da Deusa Mãe nessa construção do mundo patriarcal, tendo o drama mitológico em forma de tragédia efetivando essa evidência.

O palco, como representação dos conflitos e devido à substituição do poder da deusa da justiça, bem como das dimensões sociais que aconteciam na pólis, apresenta a derrota das Erínias no final da trilogia, encerrando o conflito trágico em que conciliar é perdoar na concepção patriarcal, o motivo da derrota poderia contribuir, na visão de Silva (2012, p. 5), para "elas abdicarem de qualquer vingança, ódio ou maldição e aceitarem viver na cidade gloriosa de Atenas, harmonicamente integradas com os deuses olímpicos". Essa perspectiva otimizava um alento para o futuro, deixando assim para trás uma história marcada pela *nêmeses* dos deuses.

As reflexões sobre essa tragédia apresentam inúmeras interpretações, bem como a atualização estética e as montagens cênicas. Por outro lado, nos reportamos a Brandão (2002, p. 28), que faz uma releitura partindo da tese de Bachofen[67], que estudou a força político-social do poder senhorial feminino dentro da ginecocracia, na qual a maternidade teria como princípio valores alicerçados na Deusa Mãe. Nesse sentido, afirma que:

[67] Bachofen, Johann Jakob. Das Mutterrecht. Frankfurt, Suhrkamp Taschenbuch, 1975, p.138 sqq. (*Apud* BRANDÃO, 2002, p. 27)

> O fator mais importante que levou Bachofen a analisar a ginecocracia foi o caráter religioso da mulher e a consagração religiosa encontrada na maternidade. Para essa análise, o autor apoia-se na história e, quando os fatos fogem ao domínio histórico, ele os supre coma análise mitológica. É o caso típico da Oréstia, que mereceu de Bachofen um estudo sério e minucioso. Realmente, no mito que serve de base à trilogia esquiliana, ao menos na concepção do vate de Elêusis, a luta entre o matriarcado e o patriarcado é nítida e insofismável.

Nessas circunstâncias, a partir de um longo processo histórico, o matriarcado foi substituído pelo patriarcado, no qual a supremacia masculina passa a ser expressa, não só nas instituições e organização social, como também na religiosidade dos gregos, na qual as deusas femininas foram substituídas por deuses do Cosmo Olímpico. Nessa sociedade, a mulher foi vencida e subjugada pelo homem na sua autoridade incontestável, que passou a ser o protagonista na nova organização e hierarquia social.

Em síntese, o texto esquiliano permite que resgate fragmentos significativos dessa passagem para o patriarcado, em um momento que houve a substituição das divindades e do poder para o Cosmo masculino. Converte-se a sua reinvenção mediante a performance ritualística, ao construir exercícios contemporâneos que decorrem da imaginação configurada no imaginário da cultura. Esta estabelece identificação com possíveis encenações dessa tragédia grega, a Oréstia, a qual deverá vir associada a novas linguagens estéticas e corporais, articulando o texto às linguagens convertidas em signos linguísticos. Ao adensar seus diálogos performatizados para a conexão com o público, o gesto demonstra a mensagem que só pode ser compreendida na sua forma simbólica do sentimento, expresso virtualmente na função da estética que caracteriza a dança e o sagrado, bem como a gestualidade performática.

2.1.2 Memórias que se Apagam: A Ausência da Deusa

Os deuses celestes vinham armados e legitimavam poderes vingativos, permitindo aos homens cometerem atos de violência contra a mulher. Na descendência patrilinear, a mulher se reduz à propriedade particular do homem, deixando de ser naturalmente generosa. Os valores mudam, assim como os papéis sociais que passam então a ser exercidos apenas por homens. É um período conflituoso e de extremo desequilíbrio, sendo necessário substituir por outro sistema. Instala-se, assim, a política patriarcal legitimada pelo Panteão Grego Clássico, sendo então legitimada a violência contra o Cosmo feminino.

A Grécia clássica viu um grande impulso ser dado na direção da afirmação de uma vontade própria, a da expressão da alma. Confirma Silva (2007, p. 166) que: “Em Homero, o

homem é mostrado como imagem em movimento, não tendo corpo nem uma alma consistente". Enquanto o homem agia como se fosse uma simples manifestação da vontade dos deuses, tendo seu centro neles, não podia ser ele mesmo, não podia ser uma individualidade, nem podia identificar o outro. O humano se reconhece à medida em que passa a ter consciência de si e assim ele se diferencia do outro, tendo a possibilidade de abstrair o ser outro como construção cultural. Porém, nesse período, em nenhum momento a mulher é colocada como o outro como individualidade e, assim, com a ausência da Deusa e anulação da mulher como cidadã da *pólis* grega, ela deixa de existir como ser em evolução.

Quando Platão dá uma qualidade não humana (porque absoluta) ao deus, ele ignora a Deusa e o impulso humano é transferido para o mundo sensível, o qual encontrou a alma, cuja imperfeição é justificada pela necessidade de purificação, devendo esta ser feita no convívio social. Dessa forma, a prevalência da alma é afirmada, sendo esta a sede da consciência moral, tendo por isso de se incorporar para se purificar.

Como consequência de o homem grego antigo estar em um determinado momento de seu desenvolvimento histórico e não ter afirmado suficientemente sua individualidade, ele não estava preparado para reconhecer uma alma individual e eterna, dirigindo sua ação somente para a vida terrena, na qual a mulher torna-se um objeto. Nesse momento, no qual se estabelecem relações de 'fala e escuta', a mulher perde a voz e seu direito de transcender e evoluir, como cidadã, ao Cosmo masculino e assim se subordina ao patriarcado.

Os aedos pouca referência fizeram em relação à alma, apenas em relação a um corpo morto na batalha, que apodrece, enquanto sua alma vai para o Hades e se dissolve. Nesse sentido, Silva (2007, p. 166) completa que "em Homero e no senso comum, a alma era um duplo que se manifestava no sonho, no transe e na morte, quando então, geralmente, ela se diluía no Hades". Porém, apesar da ausência do feminino e do reconhecimento da alma, encontra-se, desde períodos do início dessa transição, artefatos que mostram sarcófagos e símbolos de rituais performativos que honram a Deusa Mãe (figura 51).

Nesta arte funerária (figura 51) que pertence ao período em que a Deusa Mãe inicia o seu declínio, ela deixa seus sinais na estética sagrada, a qual aparece como símbolo recorrente a "Farfalla", uma foice dupla, remanescente da bipene. Mostra uma cena de morte e regeneração da vida, com representações verticais e horizontais quanto à nova vida que renascerá da Deusa Mãe. Ao se instalar o Cosmo Masculino e a construção da Religião Grega Clássica, os ritos agrários vinculados à Deusa Mãe foram negados e dessacralizados, passando a serem considerados símbolos demonizantes de uma Deusa perigosa e terrível.



Figura 51- Sarcófago com símbolos da regeneração da vida . Cor marrom escuro e mais claro.Tardio Minóico III. Khania, Creta; 1300-1100 a.C. (GIMBUTAS, 2008, p. 274)

No caso dessa arte (figura 51), temos a 'farfalla' como principal desenho simbólico, pois ela mostra uma dramatização da ressurreição como um mistério arcaico e sua manifestação como uma mágica transformação da morte em vida. Em seus estudos, Gimbutas (2008) indica como esses símbolos chegaram até o folclore europeu, no qual o símbolo da 'farfalla' torna-se a representação da 'bruxa' e de criaturas consideradas demoníacas nos mitos e lendas populares, sendo estas as mesmas figuras aterrorizantes da pré-história. Como superstição, é um símbolo que desperta medo devido ao seu aspecto considerado destrutivo e maléfico.

No Cosmo Olímpico, os aspectos negativos da representação dos poderes da serpente e a sua relação com a morte e regeneração estão identificados como uma atitude despótica de Apolo que, ao não aceitar mais a forma zoomórfica da divindade feminina, mata Píton, a Serpente Sagrada, apossando-se do seu dom de visão. Encontra-se, na atitude violenta e vingativa de Apolo, o despertar de atitudes violentas nos homens, tornando a mulher vítima sacrificial em potencial, legitimadas por um deus que é a consciência, mas também é violência.

Observando a mulher como aquela que foi mais sacrificada nesse novo modelo social, como forma de subjugá-la aos poderes celestes e masculinos, encontrou ressonância em Girard (1990, p.14), que afirma:

> A relação entre a vítima potencial e a vítima atual não deve ser definida em termos de culpabilidade e de inocência. Não há nada a ser "expiado". A sociedade procura desviar para uma vítima relativamente indiferente, uma vítima "sacrificiável", uma violência que talvez golpeasse seus próprios membros, que ela pretende proteger a qualquer custo (grifo do autor).

Com a perda do poder da Deusa Mãe e a sua queda do mais alto posto da religiosidade da época, a mulher torna-se uma vítima em potencial, uma vez que os valores da Deusa não mais são considerados e reconhecidos, tornando-se assim a mulher a 'força frágil' que precisa ser anulada em seu poder e representação social. A violência com a mulher não foi apenas o confinamento a que foi submetida, mas, principalmente, a violência emocional que proporcionou não somente o apagamento da sua força e poder que lhe era conferido pela Deusa Mãe, como também foi destituída dos poderes de visão e cura, tornando-se apenas a mediadora entre o mundo subjetivo e a objetividade do poder patriarcal, mediante o poder conferido ao estrangeiro deus Apolo.

Não existem registros escritos na história dos povos antigos como de fato se deu essa transição e passagem do Cosmo Feminino para o Cosmo Masculino; existem os Aedos que poetizaram os fatos, bem como os teóricos (D'ADESKY, 2001; SILVA, 2007, 2009; GIMBUTAS, 2008; BRANDÃO, 2009) que mostram como se dá a formação de novos grupos étnicos, como também a miscigenação das heranças culturais das agregações pluriétnicas.

O que fica bastante definido nesses estudos é que existe uma tentativa de inseminação de fatores culturais comuns dos grupos dominantes, buscando não só contrabalançar, mas também de sobrepujar as origens étnicas do povo dominado. Observa-se um confronto que tende a relações desiguais, mas que também tende para o encontro de um sentimento comum em relação ao destino do povo, cujo objetivo é manter uma identidade única e se fortalecer. Em relação às questões de poder dentro de grupos étnicos, são consideradas duas vertentes na visão de Selim Abou, por D'Adesky (2001, p. 42-43), que diz:

> Uma que tenta folclorizar sutilmente as heranças culturais dos grupos étnicos dominados, enfraquecendo seu sentimento de identidade e seu poder de contestação. Outra que parte da ideia de que a cultura dominante é suficientemente poderosa para se enriquecer das contribuições culturais dos grupos étnicos sem perder suas características principais, dando primazia, por isso mesmo, a uma identidade nacional mais forte que a das etnias particulares. Nos dois casos, observa Selim

> Abou, a cultura dominante recebe a garantia de representar a história oficial da nação, concebida, escrita e ensinada nos moldes de uma epopeia altamente mobilizadora.

Nessa perspectiva de D'Adesky, nota-se como a antiga religião da Deusa foi aniquilada e descaracterizada em seus principais valores, que foram apagados da memória do povo que tinha, nessa Deusa, a sua referência desde os primórdios das sociedades arcaicas. Assim a Religião Grega Clássica se estabelece no período compreendido por volta dos séculos VI a.C. ao IV a.C., em que Atenas, como *pólis*, se coloca em evidência por toda a Grécia. É um período em que surge a democracia e desenvolve-se o comércio marítimo ateniense, convergindo para a cidade ideias e produtos do mundo todo, sendo esse um momento de efervescência da vida urbana, intelectual e artística de Atenas.

Na Grécia Antiga, a religião era para a vida e, na mitologia, a morte dos deuses foi excluída, e a Ilíada orientou como se comportar em sociedade. Essa sociedade guardava elementos originais das sociedades minoicas e micênica, bem como importou elementos dos indo-europeus. De acordo com esses povos, o conceito de alma era centrado no guerreiro e, quando este morre, fica o corpo apodrecendo e a alma vai para a Hades ou se dissolve. Porém, a alma do guerreiro se mantém viva enquanto ele for lembrado.

Além dos heróis que alcançavam a imortalidade da alma através da lembrança de seus feitos, alguns mitos contam a história de algumas pessoas que tiveram a alma imortalizada em consequência de terem-se destacado não como heróis, mas por terem realizado coisas extraordinárias para a natureza humana. É o caso de Sísifo, Íxion, Tântalo e outros cantados pelos Aedos e perenizados em imagens e lendas míticas.

Também aqui as Deusas ficaram em segundo plano, como esposa, irmã, filha ou anciã; somente Athena, filha paternogênica, gerada da 'Razão de Zeus', que era a 'Patrona' da cidade de Atenas, tinha destaque de poder no Cosmo Masculino do Panteão Olímpico.

Nessa concepção de mundo e devir, o destino era a vontade dos deuses, que teciam, mediam e cortavam a linha da vida. E Silva (2007, p. 168) confirma que: "Esses deuses controlavam a vida dos homens de tal forma que não lhes davam liberdade de ação". Não havia a ideia de alma como sede da consciência moral na cultura grega, a imortalidade é uma ideia que se subordina à memória social. Com outra visão sobre a consciência moral, assim se coloca Silva (2010.1, p.1) sobre esse pensamento: "Para Sócrates, a alma ficava presa ao corpo e só assim podia ser a sede da consciência moral, manifestando-se durante a vida por palavras e ações". Observa-se neste pensamento socrático que a mulher, destituída de alma devido aos novos conceitos patriarcais, não tinha consciência moral e muito menos era aceita

em suas ações e palavras, perdendo, assim, seu direito de cidadã na *pólis* que estava sendo estabelecida.

A religião oficial grega antiga, com os heróis e deuses olímpicos, retornou para a vida e orienta o cidadão-guerreiro nas várias situações em que ele se defrontava ao longo de sua existência. No entanto, essa religião não colocava a mulher em igualdade com o homem, portanto, além da ausência da salvação da alma e da própria ideia de a alma ser difusa e sem importância, a mulher não vivia como cidadã na *pólis* grega. A salvação terrena (Deusa Mãe Terra), nesse sentido, poderia estar vinculada a um dos valores mais importante para aquela sociedade: o reconhecimento público. Nessa sociedade e religião, a Deusa Mãe perdeu a sua sacralidade e a mulher o reconhecimento social, a sua representatividade e poder, deixando, assim, de existir como cidadã.

A ideia de salvação da alma era ausente dessa religião, preocupados que estavam em conquistar o reconhecimento público. E Silva (2007, p. 168) completa que: "O reconhecimento público era desejado pelos membros naquela sociedade que estava aprendendo a valorizar o outro, a forjar uma individuação"; e assim a mulher foi banida dessa sociedade, ficando, a partir desse coletivo de procedência patriarcal, impedida de ser reconhecida publicamente, bem como perde a sua singularidade sagrada que fora concedida pela Deusa Mãe.

Em seus estudos, Silva (2007; 2010.1) conclui que, para Platão, o homem aprimorava a alma através do convívio em sociedade; na sua visão, a justiça é um bem da alma e traz felicidade, e que só o homem justo é feliz. E assim, ao fazer seus estudos da alma, Platão dividiu-a em três partes, afirmando que, quando a pessoa nascia, ela podia ter uma das três almas, assim resumidas: primeiro encontra-se a parte da Alma conhecida como 'Apetitiva', a qual chama de 'Alma de Ferro', que é responsável pelas necessidades fisiológicas básicas do corpo, cuja virtude é a moderação. A segunda parte da Alma, nessa divisão platônica, é a 'Irascível', representada pelos guerreiros, é considerada a 'Alma de Prata', a sua vontade está no coração e a virtude é a coragem; tem como referência simbólica 'Zeus'. Concluindo, encontra-se a terceira parte da Alma, a 'Cognitiva', reconhecida como 'Alma de Ouro', é representada pelos guardiões, filósofos e governantes; a sua vontade vem da razão e a virtude é a sabedoria.

Também aqui a mulher não participa do aprimoramento da alma, ela perde o direito de individualidade e evolução/purificação da alma: a mulher tornou-se um ser plural, indiferenciado, apenas um ser utilitário para gerar heróis e bons guerreiros. Assim ficou

reduzida e presa ao domínio do lar e do 'Pátrio Poder', legitimando o homem como seu dono e senhor, deixando de ter vontade própria e seus desejos foram subjugados ao que determinava a lei de Zeus e dos homens nas instituições da *pólis*.

Nesses estudos, não são encontradas quaisquer referências sobre a mulher, uma vez que ela não era considerada cidadã e não tinha participação política e, por esse motivo, não podia evoluir. Na opinião de Silva (2010.1, p.1): "O reconhecimento da alma é uma questão cultural que não se confunde com a questão do significado e da existência da alma, questões estas que se colocam no campo da teologia". A individualização e a eternidade da alma estão estabelecidas em Platão e têm como referencial a sociedade, sem que com isso a alma perca seu caráter metafísico. Nesse cenário adverso do Cosmo Feminino e da mulher, apaga-se a memória da Deusa Mãe, sendo a serpente dessacralizada e reduzida a um simples reptil peçonhento, sobrevivendo camuflada e se manifestando em objetos e elementos de cultos relacionados à natureza e a magia, bem como na revelação do mistério da vida e da morte, mantendo sua ambiguidade mediante a dialética entre o sagrado e o profano, o bem e o mal, a vida e a morte.

2.2 Jardins Sagrados e a Demonização da Serpente no Paraíso

Remanescente de antigos rituais do Período Neolítico, como simbologia de representação da Deusa Mãe, a serpente foi cultuada em muitas civilizações durante o paganismo, sendo uma cerimônia bastante difundida desde a Idade do Bronze. Considerada como símbolo da fertilidade, perenidade ancestral e regeneração, está relacionada a diversos símbolos ritualísticos, conforme afirma Durand (2012, p. 319): "Uma união mística com a serpente ocupava o centro do rito dos mistérios de Elêusis e da Grande Mãe". Os motivos polissimbólicos da serpente encontram-se nas regiões de antigos santuários, conforme demonstrado no primeiro capítulo.

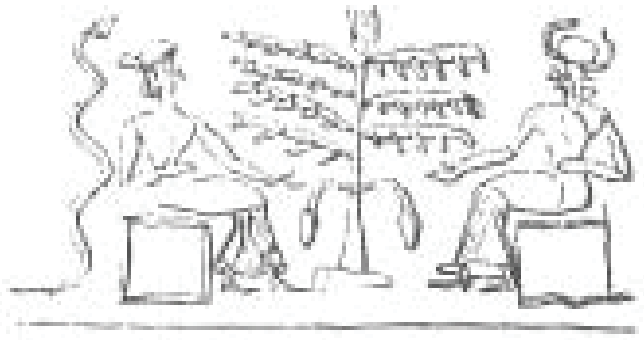
Os principais achados arqueológicos da serpente, como divindade, encontram-se ao norte da Síria, além dos povos hititas, assírios e sumérios. Deixou, assim, uma memória subterrânea que permeou narrativas sobre os deuses que tinham o poder de cura e de magia, além de ser uma referência como mito da criação de algumas tradições.

Na figura (52) abaixo, encontra-se a deusa da árvore da tradição suméria, possivelmente seja a deusa Gala Bau, uma correspondência de Deméter e anunciadora da Grande Mãe Terra, que se encontra à esquerda da árvore e, por trás dela, está a serpente que representa os poderes da deusa, e não outra versão do jardim bíblico. De acordo com

Campbell (2008, p. 22): “Seu espírito é o do idílio, na visão muito anterior do jardim da inocência da Idade do Bronze, no qual os dois frutos desejados da tamareira mítica estão disponíveis para serem colhidos: o fruto da iluminação e o fruto da vida imortal”. À direita está uma figura masculina com uma coroa de chifres em forma de lua, com certeza esta figura representa Damuzi, seu filho amante, deus da vegetação, que morre e ressuscita eternamente. Essa imagem foi denominada como o “selo da Tentação”, que é explicado por Campbell (2008, p. 22):

> Tampouco há nesses selos qualquer sinal de ira divina ou perigo. Não há nenhum tema de culpa relacionado com o jardim. A dádiva do conhecimento da vida está ali, no santuário do mundo para ser usufruída. E ela é concedida prontamente a qualquer mortal, homem ou mulher, que estenda a mão para pegá-la com a devida vontade e disposição de recebê-la.

a



b

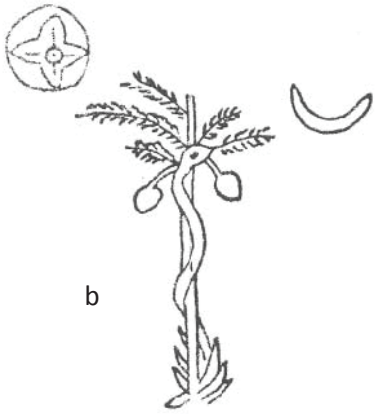


Figura 52- a: “Selo da Tentação”; Deusa Suméria Gala Bau e Damuzi. b: A serpente enroscada na Árvore do Mundo; prato elamita. (COOK, 1997a, p.113; b, p.114)

Na figura (52b), observa-se o detalhe de uma pintura de um prato elamita do período sassânida tardio (226-641 d.C.) e nele encontra-se a serpente enroscando-se no tronco da Árvore do Mundo, entre dois frutos, sendo apresentada como o antigo guardião, conforme afirma Campbell (2008, p.19): “Nessa forma, o aspecto perigoso e alarmante da presença é aparente. Entretanto, como a serpente do Paraíso, Ningizzida é em geral benévolo para aqueles que se aproximam de seu santuário com o devido respeito”. O correspondente simbólico nos sinais encontrados nessa imagem assim é visto por M-GWosien (2004, p. 24): “De acordo com mitos, a árvore do mundo encontra-se no centro da terra. Em seus galhos, o sol, a lua e todas as estrelas crescem como frutas”. Nessa imagem, encontram-se os símbolos

do sol e da lua, demonstrando que a árvore se encontra no centro do mundo, local onde ‘a lua não fica minguante e o sol não atinge o ocaso’.

A serpente, como símbolo da transformação temporal, representa o fluxo e refluxo da vida, bem como o seu veneno, que pode ser mortal, reconhecido também como o elixir da vida e da juventude. “A serpente é, então, guardiã, ladra e detentora da planta da vida, como nas lendas semíticas, e o simbolismo ofídico vai assim ligar-se ao simbolismo vegetal da farmacopeia” (DURAND, 2012, p. 317). Na mitologia da Babilônia, a serpente rouba a planta da imortalidade; representa também a magia, que se interliga com a maldade e a desobediência na visão de outras tradições.

No Egito, a serpente, além de força política e coroar a cabeça dos faraós, simboliza sabedoria e divindade. Nas cidades pré-israelitas de Canaã, como divindade, a serpente representa a potência da fertilidade. A serpente é símbolo da religião da Cananeia e seus cultos de fertilidade foram avaliados como ritos de idolatria, nos quais a serpente era considerada sagrada. A serpente era uma divindade que possuía grande devoção e culto dentro e fora da cultura hebraica, no tempo dos reis; sua predominância é encontrada nos anéis e selos desses povos. No entanto, ao associar a serpente com as elites, a divindade da fertilidade e da sabedoria foi demonizada.

Em antigo gênero literário da religião grega, ela se apresenta como um importante símbolo do imaginário cretense, no qual a serpente, ou Deusa Serpente, é a representação da Deusa Mãe Minoica, como fertilidade potente do Sagrado Feminino, conforme apresentada no primeiro capítulo. A serpente foi venerada por um longo período como emanação da Deusa Mãe e da Terra viva, na qual a mulher era reverenciada e apreciada como sagrada a sua função de maternidade, assim como participava de todos os eventos, tanto na corte quanto na vida cotidiana. Posteriormente, na cultura patriarcal, ela perde seu poder hegemônico e se camufla nas artes, dentre elas, a dança tradicional grega, de acordo com estudos e pesquisas de Bernhard Wosien (2000) e Maria-Gabriele Wosien (1997; 2002; 2004).

De certa forma, pode-se afirmar que o mito da serpente, como símbolo de poder da Deusa, era muito importante e disseminado para ser ignorado. Este símbolo era visto como a fertilidade potente da Deusa Mãe e distribuidora do mistério da vida e da morte, o que lhe conferia muito poder. A necessidade de remodelar a mentalidade do mundo antigo levou a um conflito em relação à apropriação da serpente: seria um emblema da classe dominante, ou seria banida e demonizada? Ela foi apropriada por alguns deuses e deusas do Olimpo, como

também foi utilizada para legitimar alguns propósitos políticos das classes dominantes. Foi, ainda, um exemplo de uma deusa derrotada e desacreditada.

Encontra-se na antiga literatura referências sobre as impressões e os traços mais expressivos relacionados à serpente e à árvore da vida, bem como as tendências mais significativas e as implicações da responsabilidade sociorreligiosa em relação à cultura que foi influenciada, assim como as suas crenças e mitologias entremeadas de características similares. Em algumas, ela é a sabedoria, a prudência e a possibilidade de transcendência, em outras ela representa o mal, a traição e o pecado e, neste caso, muitas vezes se reportando à mulher como a sua legítima representante.

Realizando uma releitura da polissemia da serpente na Literatura Sagrada, Reimer (2006; 2009), em diálogo com os sinais e traços mais expressivos encontrados na arqueomitologia (GIMBUTAS, 2008), revolucionou as prospectivas sobre as origens das culturas europeias em que nesta a serpente é reproduzida na arte como signos dos antigos mistérios. Essa arte é encontrada nas joias, como também nos menires, nas rochas, nos túmulos e em suas imagens, concebidos como regeneração representativa de uma vida nova, de uma vida além da morte ou mesmo de uma vida duradoura.

Enrolada ao redor da árvore, a serpente é ambígua, uma vez que ela pode ser a representação da tentação, da elevação ou da queda. Também se encontra a serpente na Árvore da Vida como metáfora na tradução artística e celebrativa de diversos povos. Nessa visão, analisando a natureza misteriosa dessa árvore sagrada, Neumann (1998, p. 222) diz que:

> O mesmo é válido para a árvore do conhecimento, no mito cristão, em que é identificada como a árvore da vida e da morte que é a cruz. De acordo com este mito cristão, a cruz foi erguida no local onde existiria a árvore do conhecimento; e Cristo, como "fruto místico" da árvore redentora da vida, substituiu a árvore do conhecimento, através da qual o pecado teve acesso ao mundo.

Na figura (53) abaixo, encontra-se a tradução medieval das duas tentações entre as quais o homem se debate constantemente, a Árvore da Vida e a Árvore da Ciência do Bem e do Mal, representadas como uma só, a árvore onde crescem os frutos da vida e da morte (COOK, 1997, p.76).



Figura 53 - Árvore das tentações, retirada do missal do arcebispo de Salzburg, 1481. Miniatura realizada por Berthold Furtmeyer. (COOK, 1997, p.76)

Várias pesquisas e estudos (Reimer, 2006, 2009; Eisler, 2007; Campbell, 2008; 2010; Wilber, 2010; Faur, 2011), com dimensões diferentes, explicam as relações entre o mito da serpente, o processo de fragmentação do Sagrado Feminino e a consequente demonização da mulher a partir de pressupostos tendenciosos que atendiam aos interesses da política patriarcal. Nesse sentido, reporta-se a Reimer[68], que afirma: "O aproveitamento da serpente como simbologia do mal pode ser uma influência do zoroastrismo persa do período, no qual a serpente é entendida como um elemento telúrico, ligado à terra, e, como tal, tão abaixo dos astros celestiais, remete para dimensões obscuras da existência". O tema da serpente e a sua associação com o sagrado feminino é tão ambíguo quanto a própria serpente.

O empenho em agregar a serpente como símbolo demoníaco a distintas tradições, que são estrangeiras em relação a Israel, deixa implícito que o mal vem de uma cultura estranha, e

[68] REIMER, Haroldo. *A serpente e o monoteísmo*. Disponível em: <http://www.haroldoreimer.pro.br/exegese/serpente_mon.htm>. Acesso em: 17 abr. 2013.

que o demônio é o outro, o que separa; ao demonizar o outro, a mulher tornou-se a extensão da serpente na cultura patriarcal.

Esse mito, considerado sagrado para muitas culturas, foi constitutivo na política patriarcal, tornando-se um símbolo demonizante e atuando em detrimento do Sagrado Feminino. A serpente é um mito polissêmico, uma vez que possui conotações qualitativas e plurais e assume o que o imaginário da sociedade projetou em linguagem de estrutura mítica. Questionado sobre o porquê de a serpente ser considerada um símbolo do mal, Reimer (2006, p.119) afirma que:

> No mundo natural, que é o primeiro nível do elemento simbolizado, a serpente tem várias facetas. Isso se traduz para o nível simbólico-religioso, com o dado de que o elemento serpente pode comportar várias simbolizações, evidenciando uma polissemia simbólica.

A legitimação da serpente, como uma simbologia negativa e demonizada, foi intermediada entre os sacerdotes e a comunidade, na qual os sentidos do mito da serpente foram operados e narrados de acordo com interesses da dinâmica obstinada da política patriarcal e o entrevero ambíguo da serpente, permitindo, ao devoto, uma imaginação configurada para construir seu próprio sentido.

Com um olhar ampliado sobre essa questão, encontram-se teóricos das Ciências da Religião que se destacam por sua imparcialidade e sabedoria ao interpretar os antigos textos sapienciais, dentre eles destaca-se Reimer (2009f, p. 30) que afirma:

> Pretende-se a validação do domínio do masculino sobre o feminino e a canalização do desejo da mulher para seu marido. Por trás disso está a concepção da estrutura familiar patriarcal típica para a sociedade do antigo Israel. Nesta projeção de relação binária entre masculino e feminino estão, em si, excluídas as formas de relação entre pessoas que transcendem tal binariedade. Neste sentido, o texto projeta como ideal-e-castigo a ordem patriarcal dominante no mundo vétero-oriental.

Ao ser construído o Período Homérico e o Cosmo Olímpico, assim como as tradições posteriores que vão se desenvolver com a ética Judaico/Cristã, ocorre a demonização da Serpente banindo-a para o mundo do mal. Há controvérsias sobre esse período de construção, sendo que as fontes nas teorias clássicas situam sua origem em Gênesis 3 (Gn 3), no século X a.C.; porém, outras fontes e estudos apareceram, principalmente a partir de 1970, já em pleno século XX.

Essa proposta mais recente encontrou ressonância com vários estudiosos do assunto,

chegando à conclusão de que o período em que envolve o final do século VIII a.C. até o final do século VII a.C. foram momentos importantes da afirmação do monoteísmo hebraico e de registros e consolidação de Leis e Códigos que operavam na centralidade de um único Deus, Yahveh. A diversidade religiosa oportunizou ações de perseguição a quem se desviava do credo oficial, e as expressões religiosas do feminino são desqualificadas por textos proféticos e funcionais para este propósito (REIMER, 2006).

Ao contemplar o processo quando tenta situar a origem do texto no século VIII a.C., no contexto das polêmicas proféticas contra a idolatria, Reimer (2006, p. 118) explica que: "A serpente seria símbolo do estado opressor, catalisando diversas experiências opressoras, inclusive o Egito. O Deus Yahveh, através de seus porta-vozes, os profetas, seria a expressão da verdadeira fé". Esse é, pois, o momento em que as divindades telúricas estavam em transição/transcendência para o cosmos celeste e "é nesse contexto que buscamos situar a narrativa de Gênesis 3 que trata do conflito entre Yahveh e a serpente" (REIMER, 2006, p. 117). A Serpente é conhecida no imaginário judaico-cristão e, nessa ótica, em Gênesis 3, ela é considerada como símbolo do mal, da traição e da transgressão da mulher.

Nesse sentido, Reimer (2009, p. 104) estabelece uma conexão do simbolismo da serpente e a relação com o monoteísmo no antigo Israel, no qual ele assim se reporta:

> A hipótese básica é a seguinte: a serpente, como elemento catalisador simbólico do mal, é uma construção relativamente tardia na história da religião de Israel. No meu entender, a serpente como símbolo do mal pode ser bem alocada no período pós-exílio, isto é, no decorrer do século V a.C.

Sobre a carga interpretativa que onera o texto de Gênesis 3, bem como o uso do texto como fundamento para determinadas ênfases teológicas dentro do cristianismo, afirma Reimer (2009f, p. 27) que: "Gênesis 3 trata, pois, de um conflito religioso. O texto, porém, não opera no nível de conflitos 'históricos' contra outras divindades específicas [...]". A narrativa bíblica, nesse texto, se utiliza de estrutura mitológica, e não em verdades históricas, como afirma; e assim Reimer (2009f, p. 27) conclui que: "Em Gênesis 3 se trata de um conflito situado fora da temporalidade histórica. Os eventos narrados se passam em outra dimensão, no nível do mito". A intenção de harmonizar a serpente com o mal e com o que é diabólico impede de reconhecer que a serpente era uma representação divina.

Ao longo da história, a ideia concebida sobre o mito da serpente e o tratamento bíblico que foi dado a ela, assim é revisitado por Eisler (2007, p. 141): "De fato, a parte desempenhada pela serpente na dramática expulsão do Jardim do Éden só começa a fazer

sentido no contexto da realidade antiga, uma realidade na qual a serpente era um dos principais símbolos da Deusa". Todos os temas ligados à serpente e suas abstrações são temas recorrentes nos relatos das pesquisas arqueológicas na Europa Antiga; a serpente era o poder da Deusa, do Sagrado Feminino, em que a política patriarcal baniu para o ostracismo e a vivificou como símbolo do mal.

Partindo de uma narrativa alegórica para que o povo incluísse uma assimilação do que deveria ser compreendido como um mito da criação no monoteísmo hebraico, Gênesis 3 aparece como uma construção simbólica de uma história que se fortalece para ilustrar uma ficção que tenta explicá-la como um fato real; e que a mesma aconteceu num tempo distante, cujas consequências reverberam como verídica por todo o sempre no imaginário cristão. Por que foi considerado crime inafiançável buscar outro nível de consciência? E seria esse castigo proporcional ao ato cometido, ocasionando a expulsão do casal do seu próprio espaço sagrado delimitado por Yahveh? Compreendendo que essa queda, advinda de um ato pecaminoso, teve drásticas consequências para a humanidade, e que a mesma não consegue se livrar de tal denúncia, levantam-se, na atualidade e nesta tese, questionamentos sobre esse relato.

A leitura do mito na perspectiva judaico-cristã, pela ênfase dada ao tratamento bíblico demonizante que foi imputado à serpente, retira da mulher o potencial de construir sua identidade com o que anteriormente era considerado sagrado e respeitado como um poder da Deusa, restando-lhe a possibilidade de construí-la com a ideologia patriarcal oficialmente sancionada como instrumento de socialização, o que representa, para a mulher, um enfraquecimento em seu potencial para enfrentar os desafios do cotidiano na atualidade.

Entretanto, percebe-se que essa narrativa contém problemas dogmáticos, com um conteúdo imaginário que incorpora um dualismo e, no presente mito, Yahveh venceu a luta ideológica contra a serpente, que foi banida da natureza sagrada, passando a ser vista como o símbolo do mal. Na opinião de Reimer (2006, p. 119), há uma indagação:

> Mas por que a serpente como o símbolo do mal? No mundo natural, que é o primeiro nível do elemento simbolizado, a serpente tem várias facetas. Isso se traduz para o nível simbólico-religioso, com o dado de que o elemento serpente pode comportar várias simbolizações, evidenciando uma polissemia simbólica. No relato de Gn 3, a serpente, enquanto símbolo, perdeu a sua polissemia e opera na isotopia do negativo.

As principais questões levantadas sobre este tema na contemporaneidade partem da culpa imputada à mulher (Eva) por ter sido ela a dialogar com a serpente, sendo a mesma a

figura principal que se apresenta no drama narrado. Este levou à queda do paraíso, tirando do homem (Adão) a responsabilidade por sua escolha, uma vez que Yahveh vetou, de maneira autoritária, que os dois provassem do fruto proibido, sem dar-lhes explicação alguma.

Quando o mal e a tentação são inseridos, a Gênesis 3 demonstra como se deu a entrada do pecado para os humanos, bem como a gravidade e as consequências da desobediência da mulher, o que a restringe, posteriormente, de ocupar cargo de confiança e liderança na Igreja, pois o ato é um desafio a considerar a mulher como confiável, uma vez que ela foi a responsável pela queda do casal. Ilustrando este fato, bem como a arte pictórica, reporta-se a Reimer[69], que diz: "Com isso, o universo feminino, com a aproximação à simbólica do mal, operada pelos autores de Gênesis 3, fica interditada para o livre exercício de atividades sacerdotais junto a Yahveh, deixando o espaço livre para a exclusividade do sacerdócio masculino". Nesse sentido, observa-se que a associação da mulher com a serpente tornou-se um simbolismo maléfico, representando as forças ctônias do feminino obscuro, as quais as remetem para dimensões da escuridão, e não da luz.



Figura 54 - A tentação de Adão no Jardim do Éden, detalhe da Frisa. Catedral de Notre Dame, Paris, França.
(Fonte: www.wikipédia\Igreja Notre- Dame La Grande de Poitiers. Acesso: 13 de março de 2013)

[69]REIMER, Haroldo. *A serpente e o monoteísmo.* Disponível em: <http://www.haroldoreimer.pro.br/exegese/serpente_mon.htm>. Acesso em: 17 abr. 2013.

Nesse sentido, observa-se que Yahweh é o Deus ciumento da Gênese bíblica dos cristãos. Ele tenta impedir que Sua criação participe da 'Árvore do Conhecimento', menos ainda permite que os Seus filhos adquiram consciência, tentando frustrar e deter a evolução e desenvolvimento dos mesmos, ameaçando-os com punições e instilando o senso do pecado. Tampouco Eisler (2007, p. 143) concorda com esta postura de Yaweh, que servia a propósitos políticos pragmáticos, expondo, neste caso, a sua interpretação da narrativa mítica em Gênesis 3:

> Do ponto de vista daquela realidade antiga, as ordens desse poderoso e emergente Deus Jeová, no sentido de que Eva não podia comer da árvore sagrada (seja do conhecimento, da sabedoria divina ou da vida), soariam não apenas estranhas, mas sacrílegas. Bosques de árvores sagradas eram parte integrante da antiga religião, como também dos ritos concebidos para propiciar nos fiéis uma consciência receptiva às revelações de verdades divinas ou místicas - ritos nos quais as mulheres oficiavam como sacerdotisas da Deusa.

Esse pecado levou a criação de Deus a situações desfavoráveis, cujo castigo teve drásticas e destrutivas consequências. Vistas na narrativa de maneira significativa, essa desobediência da mulher, que expressou as raízes do pecado, assim como o fruto proibido o seu símbolo que, ao ser partilhado pelo casal, denota um ato grave e denso, explicitando a rebeldia da mulher, bem como a sua incredulidade ao não acatar uma instrução de Yahveh.

Nessa linha de raciocínio, ficam dúvidas a ser questionadas, uma vez que o casal vivia em estado de inocência, como poderia discernir o bem e o mal? Se tudo que existia no paraíso era uma criação de Deus, como acreditar que a serpente se inseriu na 'Árvore do Conhecimento' para fazer algo contrário às ordens divinas? Se o Deus era amoroso, como creditar a Ele algo que colocasse o mal entre o casal? E mais, para a mulher, a serpente era a manifestação da Deusa Mãe e não era considerada maléfica; portanto, era normal a mulher obedecer e acreditar na serpente, ao invés de acreditar em um Deus masculino e que era desconhecido por ela como autoridade única. Além do mais, no universo simbólico da tradição hebraica, quem fala por Yahveh é Chokmah. Em relação ao mundo natural e ao diálogo entre a serpente e a mulher, afirma Reimer (2009f, p. 29) que:

> A ruptura com o mundo da natureza, contudo, é dada com a indicação de que a serpente 'fala'. Ela conversa com a mulher e, nesse diálogo de alto nível, ela questiona ordens dadas por Deus. Aí sim desponta a dimensão do ser astuto da serpente, agora, porém, no universo simbólico. A serpente conversa com a mulher sobre coisas que exigem sabedoria e discernimento. Por exemplo, a conversa gira sobre como saber o que é bom para comer e o que pode ajudar no desenvolvimento

> intelectual. Na conversa predomina o léxico relativo ao que é 'bom' e ao que é 'mau', o que é típico das tradições sapienciais.

Porém, acredita-se que a queda foi necessária para que a humanidade despertasse para outras possibilidades em que a escolha é de responsabilidade de cada um, e não apenas da mulher. Esse é um fato perigoso e perverso, pois se o homem não tem discernimento para decidir e a mulher não é confiável, a relação entre eles tornou-se um campo de batalha, no qual todo mal é julgado como culpa da mulher e ela a pecadora, nunca o homem. A serpente foi execrada por Deus por ter sido a responsável pela transgressão da mulher, sendo o pecado avaliado como rebeldia e desobediência. Contudo, a doutrina do pecado é sustentada em Gênesis 3, que negou aos humanos o direito do prazer sem culpa, consentindo um legado de sofrimento para a humanidade.

Ao relatar a interpretação dominante do castigo da expulsão como 'penas hereditárias', Reimer (2009f, p. 31-32) faz uma diferenciação do castigo necessário e reinterpreta esta passagem da transgressão humana como fator necessário para que o ser humano se constitua como ser livre e autônomo. Assim ele afirma:

> É o castigo que remete o ser humano para a sua condição mais profundamente humana. Pois somente por meio da transgressão à ordem constituída pode nascer a vivência em autonomia e em liberdade. Somente por meio da transgressão pode haver o discernimento em autonomia e em liberdade, que são, ambos, elementos constitutivos do ser humano. Transgressão é o gradual ou repentino corte do cordão umbilical, necessário a todo desenvolvimento humano sadio livre!

A transgressão da mulher perturba a ordem estabelecida por Yahweh, que, mediante a sua façanha ao acatar a sugestão da serpente e não obedecer às ordens do Deus patriarcal, Eva, como arquétipo do feminino, cruzou o limiar que a mantinha segura, porém cativa na ignorância paradisíaca. Assumiu, assim, a aventura e o devir da humanidade que, a partir de então, precisou sobreviver a testes e provações para adquirir autonomia e liberdade. De acordo com Campbell (2010, p.105), ao se referir ao chamado à aventura do herói, explica: "E assim é que se alguém - em qualquer sociedade - assumir por si mesmo a tarefa de fazer a perigosa jornada na escuridão, por meio da descida, intencional ou involuntária, aos tortuosos caminhos do seu próprio labirinto espiritual, [...]". A narrativa de Gênesis 3 pode, nesse sentido, ser compreendida como um ritual de passagem, em atos performativos, nos quais os personagens Eva, Adão e a serpente vivem a jornada da humanidade que busca a evolução dos sentidos.

No nível mítico, o argumento desse drama em atos performatizados na Bíblia, com

maior ênfase em Gênesis 3, encontra-se em Eisler (2007, p.143) ao relatar o diálogo da serpente com Eva: "De fato, a história de Eva se aconselhando com uma serpente só faz sentido a partir de uma perspectiva histórica. Não é por acaso que a serpente (um símbolo da Deusa, com valor oracular ou profético nos tempos remotos) aconselha Eva (a mulher arquetípica) a desobedecer às ordens de um deus masculino". Todavia, a serpente e Eva não são arquétipos confusos da mística cristã, mas, sim, uma configuração arquetípica dramática moldada pela política patriarcal. A lição dialética do simbolismo da serpente já não é tão polêmico e incisivo como outrora fora concebido; com um novo olhar, a contemporaneidade traz a síntese do seu poder de vida, morte e regeneração, na qual a permanência reside na constância da mudança, que é característica da serpente.

No imaginário cristão, existe um paraíso onde se encontra uma serpente que fala, e esta induz ao conhecimento proibido pelo Deus que lá habitava. Diz a narrativa que ela não representava qualquer divindade em seu próprio direito, por isso a ela credita-se a primeira mentira na Bíblia cristã. Por sua vez, ao induzir a mulher à desobediência divina e provocar a ira de Yahweh, ela personifica a representação das forças malignas. A responsabilidade dessa personificação maléfica deve-se ao processo narrativo que possibilitou a criação deste mito, no qual a serpente foi amaldiçoada, e o mesmo dolo fora atribuído à mulher como a representação do mal, assim como a culpabilização pelo pecado cometido pelo homem.

A serpente da 'Árvore do Conhecimento' é habilidosa ao falar e seduzir Eva para comer o fruto proibido, além de demonstrar razão na sua fala, ela se identifica com Asherah, a Sabedoria. Ao compreender que em antigos sistemas míticos a divindade podia ser representada tanto em forma feminina quanto em forma masculina, Campbell (2008, p. 22) afirma que: "A própria forma qualificadora era apenas a máscara de um princípio último não qualificado, além de tudo e no entanto presente em todos os nomes e formas". Conforme explica Campbell (2008, p. 20), ao analisar um selo acadiano, no qual é óbvia a associação entre o Senhor Serpente, a taça da imortalidade e a lua, ele afirma que:

> Outrossim, o próprio deus e seu aspecto que põe à prova podem aparecer sob uma ou mais formas: antropomórfica, teriomórfica, vegetal, celestial ou elementar. Como no exemplo presente: homem, cobra, árvore, lua e as águas da vida, que podem ser reconhecidos como aspectos de um único princípio polimorfo, simbolizado em tudo-porém, além de tudo.

Por outro lado, a perspicácia da serpente leva a mulher a acreditar que o fruto proibido por Deus é bom; por esse fato, nessa narrativa, ela é interpretada como trapaceira. Encontra-

se, em lendas dos povos antigos, semelhança do mito da criação e a imagem de Yahweh como a serpente celeste. A serpente, como interlocutora divina do Paraíso, bem como em outras representações da Deusa Mãe, assim é considerada por Campbell (2008, p. 35):

> Outrossim, como nas representações de Ningizzida da Idade do Bronze, com seus guardiões da serpente, temos evidências claras e apropriadas, em todo o texto bíblico, de que o Senhor Jeová era um aspecto do poder da serpente. Portanto, era o próprio esposo serpente da deusa serpente do caduceu, Mãe Terra.

Nos atos cênicos dessa performance mítica de Gênesis 3, a serpente, como máscara de um deus imaginário e entronado, é a personagem principal dessa construção dramatúrgica, na qual a simbologia deixa dúvidas e inquietações sobre qual o motivo que a temática deste texto sagrado pretendia legitimar. Como representação ficcional, o espaço cênico justifica-se pela materialidade que evoca e expressa na construção dos seus diálogos, bem como no repertório gestual e corporal dos demais atores que contracenam dialogando nesse jogo cênico.

Em cena, o espaço dramático expõe um enredo mitológico que exibe uma narrativa polissêmica, e a performance traduz um jogo teatral no qual o mito se deixa seduzir pelas suas facetas. O caráter simbólico e social na perspectiva do cotidiano provoca um jogo em ato performativo, no qual a mulher interpela e questiona a serpente, mas esta não lhe responde, apenas mostra alguns elementos da verdade simbólica. De acordo com Reimer[70]:

> O dualismo incipiente proposto pela narrativa de Gênesis 3 corresponde a outras simbólicas do mal produzidas no mesmo período. Penso na representação de Satã, Leviatã e Beemot no livro de Jó. Estas figuras igualmente indicam para dimensões do mal fora de Yahveh e fora do ser humano. Estamos aqui no mesmo nível de simbolizações do negativo, porém, não no código de linguagem tão incisivo de uma narrativa mítica. A partir de Gênesis 3, a serpente passa a ser o elemento catalisador de toda expressão religiosa concorrente a Yahveh, representando um ponto culminante da história do monoteísmo hebraico/judaico.

A estrutura de Gênesis na Bíblia (2011) se inicia com a criação considerada perfeita, a qual é abonada por Deus nos seus dois primeiros capítulos. Tudo está em harmonia e vive-se numa inocência que ignora o mal e suas estratégias para corromper os humanos que lá viviam felizes na sua ignorância pueril. Esse estado angelical é uma imaginação de um céu idealizado, no entanto, é uma felicidade de ignorância e não de transcendência, conforme afirma Wilber (2010, p. 388): "Assim, o comer da Árvore do Conhecimento não foi

[70] REIMER, Haroldo. *A Serpente e o Monoteísmo.* Disponível em: <http://www.haroldoreimer.pro.br/exegese/serpente_mon.htm>. Acesso em: 17 abr. 2013.

propriamente o Pecado Original. Representou a aquisição da autoconsciência e da genuína reflexão mental, e com esse conhecimento evolucionário, homens e mulheres tiveram, então, de enfrentar sua alienação anterior". E despertar consciente para outra dimensão já existente, o mundo mortal e finito, e a partir desta consciência, precisaram suportar a verdade cruciante do viver e do morrer.

No Antigo Testamento da tradição cristã, no Jardim do Éden, existem duas árvores sagradas, que "*Depois, o Senhor Deus plantou um jardim em Éden, a oriente e pôs ali o homem que havia formado. E o Senhor Deus fez brotar como a árvore da vida e a árvore do conhecimento do bem e do mal" (*Gn 2: 8-9). Deus já havia dado permissão (Gn 2: 16) para que o homem desfrutasse da Árvore da Vida, mas, após desobedecer ao mandamento divino, o casal humano e toda sua descendência foram proibidos de se aproximar desse jardim idílico, o que é confirmado por Reimer (2009, p. 112): "A aceitação do convite da serpente por parte de Eva e Adão teria provocado a ruptura na suposta relação direta e harmônica entre Deus e o primeiro casal". Conceituada como a mais astuta de todos os animais selvagens, entretanto, nessa narrativa mítica, a sua astúcia volta-se contra ela.

Em Gênesis 3 (Gn 3), ao tomar consciência, o homem transgride uma barreira proibida, que só era permitida a Yahweh como sua propriedade; e assim o casal que vivia a inocência do 'Paraíso' foi arrancado do seu domínio pela atitude imprudente da mulher, que desobedeceu à Lei divina e acatou a sugestão da Serpente, na qual a mulher é tentada pela serpente para provar do fruto proibido do conhecimento. Com outra visão sobre a transgressão do casal, ao desobedecer Yahweh e comer do fruto da árvore proibida, Wilber (2010, p. 388) afirma que:

> Daí por que afirmamos que o comer da Árvore do Conhecimento não foi o Pecado Original ou a Alienação Original, mas a Apreensão Original da Alienação Original. Comer da Árvore do Conhecimento não só fez os homens e mulheres perceber seu estado já mortal e finito, como também entenderam que tinham de deixar a subconsciência do Éden e começar a verdadeira vida de responsabilidade autoconsciente (a caminho da superconsciência ou Retorno Real). Eles não foram expulsos do Jardim do Éden; eles cresceram e saíram. (A propósito, devemos agradecer a Eva por este ato corajoso, e não culpá-la).

No diálogo introdutório de Genesis 3 (Gn 3: 4-5), a serpente responde à mulher*:* "*de modo alguma morrereis. Pelo contrário, Deus sabe que, no dia em que comerdes da árvore, vossos olhos se abrirão, e sereis como Deus, conhecedores do bem e do mal"*; e na busca da sabedoria: *"A mulher viu que seria bom comer da árvore, pois era atraente para os olhos e desejável para obter conhecimento. Colheu o fruto, comeu dele e o deu ao marido a seu lado,*

que também comeu" (Gn 3: 6). Essa atitude da mulher em aceitar o convite da serpente para provar do fruto proibido reverberou como ofensa a Yahveh, uma vez que nessa narrativa da árvore da vida e o poder da autoridade masculina, Yahweh despertou, com muita facilidade, o ato de traição da mulher como algo que é intrínseco ao caráter do gênero feminino.

No mito da serpente em Gênesis 3, destaca-se a desobediência de Eva (mulher) às ordens de Yahveh e essa sua atitude prejudica também seu marido-Adão (homem), explicitando, com esse fato, que nem a mulher nem a serpente, que espera o momento adequado para dar o bote, serão dignas de confiança.

Deus, então, procurou Adão e o questionou (Gn 3: 9) sobre onde estava, e ele admitiu estar com medo e vergonha por estar nu e ter-se escondido (Gn. 3:10). Consolida-se aqui a nudez como agente de pecado, deixando implícito às interpretações futuras que a dimensão sexual humana seja fraqueza e vergonha. Sendo assim, o sexo torna-se a causa da vergonha e, consequentemente, é configurado como pecado e proibido para quem pretende a ascese do mundo espiritual.

Adão não esperava que fosse mais interrogado no caso, mas Deus queria o pecado confessado e perguntou: *"E quem te disse que estavas nu? Então comeste da árvore da vida, de cujo fruto te proibi comer*?*"* (Gn 3: 11). Tentando tirar a responsabilidade de si, Adão não assume o ato e diz: *"A mulher que me deste por companheira, foi ela que me fez provar do fruto da árvore, e eu comi."* (Gn 3: 12). Observa-se que Adão tentou atenuar sua culpa e transferi-la para Deus e para a mulher, no entanto, o casal deveria partilhar a responsabilidade da queda, e não apenas a mulher.

A mulher foi questionada por Yahveh que, a seguir, indagou: *"Por que fizeste isso*?*"* (Gn 3: 13), o que ela prontamente, tentando se eximir da culpa, respondeu de maneira diferente do seu marido: *"A serpente enganou-me e eu comi"*. Aqui, mais uma vez, encontra-se a serpente como aquela que engana e seduz, mas quem escreveu a narrativa foram os Patriarcas da Igreja e, portanto, ela foi tendenciosa. Assim a culpa foi estabelecida nesse diálogo, além de a serpente ser banida do convívio harmônico com os humanos. O homem negou e a mulher admitiu o delito, que foi comprovado, e assim foi aplicado o corretivo, cujas penalidades foram prescritas para dar continuidade às consequências do ato indevido que subverteu a ordem divina**.**

Nos versos seguintes, encontra-se a sentença da serpente, a qual é estabelecida por Deus, ao dizer em Gn. 3: 14: *"Por que fizeste isso, serás maldita entre todos os animais domésticos e entre todos os animais selvagens. Rastejarás sobre teu ventre e comerás pó*

todos os dias de tua vida". Este verso deixa claro que a serpente não foi ouvida, portanto, não há possibilidade de defesa para ela, que recebeu a pior sentença e foi, ainda, responsabilizada pelo ato transgressor da mulher.

A tradição judaico-cristã tem apresentado como hostil a relação entre a mulher e a serpente quando Deus, aborrecido com a atitude infiel de ambas, instaura uma hostilidade pessoal entre mulher e a serpente, ao dizer: *"Porei uma inimizade entre ti e a mulher, entre a tua descendência e a dela"* (Gn. 3: 15). A partir de então, a mulher passou a negar as suas origens. Não satisfeito com essa oposição ampliada, no mesmo verso Deus instaura o confronto pessoal e prediz como será o embate entre ambas: *"Esta te ferirá a cabeça e tu lhe ferirás o calcanhar"*. Nesse confronto, a serpente será mortalmente ferida, enquanto que os humanos receberão um golpe doloroso, mas não fatal.

Yahweh é do bem, portanto, a sua função de amaldiçoar o mal que atinge e ameaça o homem é um recurso simbólico utilizado pela linguagem mítica encontrada em Gênesis 3, conforme é afirmado por Reimer[71]: "Com o recurso da linguagem mítica, o elemento simbólico polissêmico da serpente é construído como a simbólica por excelência do mal, abrindo caminho para se ler para dentro deste símbolo toda e qualquer outra experiência de fé destoante e alternativa a Yahveh como expressão sendo expressão do mal". Com essa sentença determinada por Yahweh em Gênesis 3:15, Ele coloca um fim entre a mulher e a linhagem da serpente que, atingida na cabeça, também fica, simbolicamente, sem a consciência. Assim, nesse texto sagrado, a serpente é a primeira a ser amaldiçoada e sujeita a uma existência de humilhação, rastejando-se no pó. Entretanto, ao analisar estes versos, Campbell (2008, p. 34) mostra outro sentido da história, ao afirmar:

> Mas a terra, o pó, de onde o casal punido tinha vindo, era, sem dúvida, a deusa Terra, privada de suas características antropomórficas, embora retendo em seu aspecto elementar a função de proporcionar a substância na qual o novo esposo, Jeová, tinha soprado o alento da vida de seus filhos. E eles deveriam retornar a ela, não ao pai, na morte. Dela eles haviam sido retirados e a ela retornariam.

A partir do julgamento e da animosidade entre a mulher e aquela que já foi a sua força e poder num período anterior, a mulher passa a ser castigada, uma vez que ela abriu espaço para que o mal entrasse para a humanidade, enquanto criação perfeita de Deus. As mulheres, aqui representadas por Eva, são sentenciadas no cerne da sua criação, ou seja, o nascimento de seus filhos tornou-se a sua ferida sagrada, na qual deveria compreender o propósito de

[71]. REIMER, Haroldo. *A Serpente e o Monoteísmo*. Disponível em: <http://www.haroldoreimer.pro.br/exegese/serpente_mon.htm>. Acesso em: 17 abr. 2013.

Deus com a sua dor ao parir, e não se esquecer da sua culpa.

Não satisfeito, Deus ainda prescreveu como seria o relacionamento da mulher com seu marido, passando a liderança ao homem e a mulher deveria segui-lo. Portanto, a partir do julgamento e da sentença de Deus, as mulheres seriam governadas pelos homens, tornando-se necessário que o homem, legitimado por Deus, domine a mulher e seus desejos, e diz Deus (Gn 3: 16): *"Multiplicarei os sofrimentos da tua gravidez. Entre dores darás à luz os filhos. Teus desejos te arrastarão para o teu marido, e ele te dominará"*. Esta maldição foi reportada a todas as mulheres, que, desde então, devem partilhar as dores de parto, bem como devem estar sujeitas à autoridade de seus maridos, o que implicou uma situação de inferioridade imputada às mulheres, além da restrição das mesmas como líderes da Igreja Cristã.

Ao que tudo indica, pelo castigo de Adão, Yahweh acreditou em sua desculpa, apenas expulsou-o do paraíso e o mandou trabalhar para comer, ou seja, tornou-se responsável pelo seu sustento, ao dizer ao homem (Gn 3: 17-19): "*Porque ouviste a voz da tua mulher e comeste árvore, de cujo fruto te proibi comer, amaldiçoado será o solo por tua causa. Com sofrimento tirarás dele o alimento todos os dias de tua vida. Ele produzirá para ti espinhos e ervas daninhas, e tu comerás ervas do campo. Comerás o pão com o suor do teu rosto, até voltares ao solo, do qual foste tirado."* Nestes versos, mostra-se, sem dúvida alguma, que Deus queria salvar o homem e neutralizar o poder adversário da mulher e da serpente, antiga força ctônia da Deusa Mãe que ainda não havia sido vencida completamente; assim amaldiçoou apenas a serpente e a colocou como inimiga da mulher, ao mesmo tempo em que as duas são consideradas infiéis.

Na sequência, Deus revela a Adão (Gn 3: 20) que sua mulher irá se chamar Eva, por ser a mãe de todos os seres humanos e que o redentor viria mediante a descendência da mulher; e a salvação de Eva, assim como das mulheres em geral, viria mediante a obediência e a sujeição ao seu marido, bem como ao nascimento dos filhos.

E o Senhor disse a ambos (Gn 3, 22-23): *"Eis que o homem tornou-se como um de nós, capaz de conhecer o bem e o mal. Não ponha ele agora a mão na árvore da vida, para dela comer e viver para sempre. E o Senhor Deus o expulsou do Jardim do Éden, para que cultivasse o solo do qual fora tirado"*. Estes versos finais de Gênesis 3, que relata como o pecado foi instituído na Bíblia (2011, p.17-18), demonstra que a tentação de Eva e Adão, a queda do homem, bem como a sua expulsão do Paraíso, foram construídas as origens do pecado como mal, bem como a culpa original.

A narrativa é concluída com a expulsão do casal do jardim, sendo este protegido por querubins, devido à transgressão às ordens de Yahweh, bem como pelo desejo de obter sabedoria, um conhecimento circunscrito a Deus, conforme explica Reimer (2009f, p. 31): "Com este desenlace, há uma condenação da busca da sabedoria. Na ótica de quem formula o enredo mítico imaginário, a autonomia e o conhecimento não deveriam ser 'democratizados', mas restritos a Deus ou a quem se expressa por ele". E assim a palavra divina, como valor expresso por Deus foi difundida por aqueles que se comunicavam magicamente com Ele, sendo suas verdades aceitas como sagradas e inalteráveis.

O papel que a serpente protagonizou no Paraíso cristão não foi o seu fim na Bíblia, visto que a serpente aparece quando Moisés faz a travessia em busca da Terra Prometida. Nesse sentido, Campbell (2008, p. 35) exemplifica a ambiguidade do mito da serpente, ao recordar a lenda da 'vara mágica' com a qual Moisés amedrontava o faraó, em Êxodo (Ex. 4:2-4):

> Jeová perguntou-lhe: "Que é isso que tens na mão?" E Moisés respondeu: "Uma vara". Jeová ordenou: "Lança-a na terra". Então ele a jogou no chão e a vara transformou-se em serpente. Moisés fugiu. Mas Jeová disse a Moisés: "Estende a mão e pega-a pela cauda". Então ele estendeu a mão e a pegou. A serpente transformou-se novamente numa vara.

Em Números (BÍBLIA, 2011, p. 175), a serpente aparece quando o povo, impaciente pela demora na viagem que os levaria para a travessia do mar Vermelho, se rebela pela falta de comida e de água, que assim é mostrado no Antigo Testamento:

> Então o SENHOR mandou contra o povo serpentes venenosas que os picavam, e muita gente de Israel morreu. O povo dirigiu-se a Moisés e disse: 'Pecamos, falando contra o SENHOR e contra ti. Roga ao SENHOR que afaste de nós as serpentes'. Moisés intercedeu pelo povo, e o SENHOR lhe respondeu: 'Faze uma serpente venenosa e coloco-a sobre uma haste. Aquele que for mordido, mas olhar para ela ficará com vida'. Moisés fez, pois, uma serpente de bronze e colocou-a sobre um poste. Quando alguém era mordido por uma serpente e olhava para a serpente de bronze, ficava curado. (Nm. 21: 6-9).

A serpente aparece na origem de um ídolo de bronze, que é muito antigo, e assim é justificada a sua associação com Moisés, a qual aparece como forças opostas e ambivalentes. Essa serpente de bronze foi levada para fora do templo e destruída pelo rei de Judá, Ezequias, em um momento histórico de grandes perseguições religiosas, conforme aparece em 2 Reis 18:4: *"Destruiu os lugares altos e quebrou as colunas sagradas, derrubou o tronco sagrado e*

despedaçou, a serpente de bronze feita por Moisés, pois os filhos de Israel ainda queimavam-lhe incenso (chamava-se Noestã)". Englobando a simbologia mítica da serpente dentro de uma prática religiosa que inclui reverência e adoração aproximativa da simbólica do mal, Reimer[72] completa:

> Gênesis 3 não opera na faixa de conflitos ou polêmica contra outras divindades específicas, como era o caso de Baal, Neustã, Ashera, Rainha dos céus, etc. A linguagem de Gênesis 3 é uma linguagem em estrutura mítica. Um evento imaginário é retroprojetado para um momento das origens, o *in illo tempore* , típico da linguagem que opera em código mítico.

O nome desse ídolo é Nebushtan, conhecido como a 'Serpente de Bronze', cujo complemento "an" no final do seu nome significa que o 'Ídolo de Bronze' possui duas serpentes sobre um bastão. Essas mesmas serpentes são encontradas entrelaçadas no 'Caduceu de Hermes', o deus mensageiro do Cosmo Olímpico dos gregos, no qual a serpente atrai, teme e produz vida. Na Antiguidade, Hermes foi reconhecido como o protetor das artes, da cura, da visão e do ocultismo. As serpentes que representam Nesbushtan não são simetricamente iguais, e no final elas formam asas que são identificadas como mensageiras.

Gênesis 3 teve consequências em narrativas posteriores (Novo Testamento) e aqui se reporta ao Evangelho de Mateus (BÍBLIA, 2011, p.1200), sendo este considerado o primeiro evangelho por ser o mais completo para a utilização na catequese, no qual está claro a preocupação de fortalecer a fé dos cristãos. Quando Mateus (Mt 10) relata sobre como Jesus nomeia e confere poder aos doze discípulos para expulsar os espíritos impuros e curar todo tipo de doença e enfermidade, é colocado que determinadas ações fazem parte da missão dos discípulos. Então diz Jesus por Mateus (Mt 10:16): *"Vede, eu vos envio como ovelhas para o meio de lobos, Sede, portanto, prudentes como as serpentes e simples como as pombas"*. Neste comentário, apesar de a serpente ser mostrada como uma qualidade de prudência, este verso está em consonância com alguns mitos arcaicos, nos quais a serpente transcende à dimensão material e instintiva ao se metamorfosear de Serpente a Anjo. Após esse comentário, no senso comum, na serpente foi identificado também o poder maléfico, o que separa, sendo este representado pelo 'diabo'.

Gênesis 3, por sua vez, reverbera, ainda, no Novo Testamento, o ensinamento bíblico que proíbe a mulher de ter um papel de liderança na Igreja Cristã, bem como de ela não dever

---

[72] REIMER, Haroldo. *A Serpente e o Monoteísmo.* Disponível em: <http://www.haroldoreimer.pro.br/exegese/serpente_mon.htm>. Acesso em: 17 abr. 2013.

ensinar aos homens e nem ter o direito de falar em público. Conforme é encontrado na Primeira Carta aos Coríntios (1 Cor), que faz parte de uma correspondência entre Paulo e a igreja de Corinto (Bíblia, 2011, p.1413), a mulher fica presa a uma doutrina bíblica e, por muitos séculos, restrita ao ensinamento de Paulo, que disse:

> Como se faz em todas as igrejas dos santos, as mulheres guardem silêncio nas reuniões. Não lhes é permitido tomar a palavra, mas que sejam submissas, como diz também a Lei. Se desejarem informar-se sobre algum assunto, perguntem a seus maridos, em casa. Pois não fica bem a mulher falar numa reunião. Foi acaso do meio de vós que partiu a palavra de Deus? Ou fostes vós os únicos a recebê-la? (I Co 14: 33-36)

Por muito tempo, aqueles que tentaram subverter a instrução divina, quer seja homem ou mulher, eram considerados seguidores de Satanás. Este é, portanto, um texto para provar a superioridade masculina ou alguma espécie de ditadura no casamento, cuja liderança é para ser exercida com o sacrifício pessoal.

Em outro momento do Novo Testamento, essa sentença de Yahweh se mantém atualizada e reduz o papel da mulher e a sua atuação na Igreja cristã, sendo totalmente submissa ao homem e proibida de se expressar oralmente. Nas Cartas a Timóteo (BÍBLIA, 2011, p. 1460), encontram-se instruções nesse sentido, e estas não se dirigem à comunidade, mas sim a pessoas individuais, colaboradores e sucessores de Paulo em sua missão pastoral. Conhecidas como "cartas pastorais", elas se distinguem das demais cartas de Paulo, uma vez que passou uma geração desde as outras cartas paulinas. No entanto, acredita-se que tenham sido redigidas por algum discípulo como "testamento espiritual" de Paulo com o propósito de manter a continuação do que foi iniciado por ele. O conteúdo que restringe a mulher em diversos âmbitos do seu cotidiano e trabalho é encontrado em I Timóteo 2: 9-15, que afirma:

> Igualmente quero que as mulheres se vistam decentemente e se enfeitem com modéstia e bom senso. Nada de penteados complicados nem de joias de ouro ou de pérola, nem de vestes luxuosas. Mas que se enfeitem com boas obras, como convém a mulheres que fazem questão de uma vida piedosa. Durante a instrução, a mulher fique escutando em silêncio, com toda a submissão. Não permito que a mulher ensine, nem que mande no homem. Ela fique em silêncio. Com efeito, Adão foi formado primeiro; Eva depois. E não foi Adão que se deixou seduzir, mas a mulher é que foi seduzida e se tornou culpada de transgressão.

Novos sentidos na interpretação dessa narrativa bíblica, partindo de leituras fundamentadas na hermenêutica, demonstram que o conteúdo arquetípico, ao mesmo tempo em que transcende o tempo, também se identifica com ele. E assim Reimer (2009f, p. 35)

entende historicamente a afirmação do credo monoteísta como oficial e identitário ao afirmar que:

> Com a aproximação do elemento feminino no campo imagético desta simbólica do mal opera-se uma dupla tabuização: a tabuização de qualquer divindade passível de ser representada pela serpente e a tabuização da própria mulher, o que em geral é recepcionado na arte pictórica sobre Gênesis 3. Com a aproximação de Eva ao símbolo desviante e negativizado da serpente, operada pelos autores de Gênesis 3, a própria mulher fica interditada para o exercício de atividades sacerdotais junto a YHWH, deixando o espaço livre para a exclusividade do sacerdócio masculino.

Na contemporaneidade, com a liberdade de expressão, bem como a abertura que o mundo acadêmico proporciona com os estudos e pesquisas das Ciências da Religião, assim como a diversidade de estudos teológicos e feministas encontrados na literatura atualizada, demonstra-se a ambiguidade legitimada mediante determinadas afirmações dogmáticas, as quais não foram questionadas anteriormente. Ao realizar uma releitura do mito da serpente, em Gênesis 3, no Terceiro Milênio, demonstra-se, claramente, como se deu a desconstrução do poder da Deusa Mãe e o apagamento da sua memória a partir da manipulação subjetiva do pecado, do mal e das atribuições negativizada imputadas à serpente.

O construto mítico ortodoxo de Gênesis 3 apenas evidencia o pecado, o mal e a queda como único sentido possível dessa narrativa, que amaldiçoam a nudez, o corpo, bem como distintas representações mentais que dialogam com a mulher e a serpente. Evidenciando outras funções da narrativa dramática, nomeadamente a estética e a arte, articula-se uma mudança na condição dominante da mística cristã que opera na simbologia da serpente, legitimando e reatualizando em atos de Dança Circular Sagrada na contemporaneidade, enquanto uma passagem do pecado e do mal arquetípico do simbolismo patriarcal transfigurado em performance mítica ritualizada na poética do Sagrado Feminino. Proporcionou, portanto, uma transgressão imagética nessa interpretação de outra dimensão das encantarias da serpente, a qual, na sua função poetizada, ensina o caminho sagrado da jornada do humano arquetípico, bem como o reencontro com a Deusa Mãe e a possibilidade de transcender a outras dimensões do imaginário.

Por fim, ao constatar a ambivalência polissêmica do mito da serpente na Bíblia, pode-se constatar que o tema deste segundo capítulo, a ‘Queda do Poder da Deusa Mãe’, encontra-se plenamente contemplado neste Livro Sagrado. Assim, o tema da serpente, bem como o da Deusa Mãe, desdobra-se nas diferentes figuras bíblicas, quer nas alusões das narrativas míticas como Eva, ou mesmo em divindades reconhecidas como Maria. São traduções

isomórficas do mito performativo, como repetições do drama temporal e dramático, que se propõem a acelerar a história com a intenção de perpetuar a linguagem arquetípica, metafórica e esquemática que estruturou as antigas culturas e tradições.

2.2.1 O Livro da Sabedoria nas Diferentes Tradições e Religiosidades

A autoria do Livro da Sabedoria é anônima, porém é conferida a Salomão, filho de Davi; entretanto, de acordo com a História das Religiões, são vários os autores das frases sistematizadas em Provérbios. Para a Bíblia Sagrada (2011, p.762): "É uma obra didática, destinada a ser decorada, ao uso dos jovens das famílias honradas. Não se sabe quem organizou". As suas raízes remontam ao século X a.C., mas acredita-se que o período da coleta do conjunto foi por volta do século IV a.C., quando a comunidade judaica, ainda integrada ao Império Persa, organizou seu sistema educacional antes da invasão do helenismo no século III a.C. Este foi um período de grande efervescência da Política e Cultura Grega na Região de Alexandria, onde os judeus, que eram minoria étnica, foram perseguidos com violência e estavam perdendo sua identidade religiosa.

O Livro da Sabedoria é um gênero literário conhecido como *mashal,* um termo hebraico, cuja construção inclui as mais diversas formas de linguagens com descrições exemplares, as quais precisam ser decodificadas as metáforas, charadas, parábolas e provérbios da sabedoria popular. Entretanto, esta foi a maneira encontrada para reforçar a fé e a esperança desse povo. Esse livro foi escrito e estruturado com base na memória dos antepassados, que ensinava um comportamento sábio e exemplar para viver com justiça e harmonia.

Entretanto, esse livro é uma poesia sobre a sabedoria que possui uma conexão divina; não é pensar Deus, mas viver dentro das suas Leis Cósmicas e Sagradas, é a *"Graça Infusa"*. Esse dom é a gratuidade de Deus para que o ser humano se realize na vida, em comunhão da sua natureza humana com a divindade que o abençoa na colheita do seu fruto, fruto este colhido por merecimento pela sua fé, esperança, esforço e dedicação no trabalho e por seguir as leis divinas.

No entanto, a própria Bíblia Sagrada (2011, p.762) faz referências sobre como interpretar determinados Provérbios, uma vez que "nem todos os provérbios podem valer como sabedoria cristã! Exprimem um modo de ver que pertencem ao Antigo Testamento"; como também não concordam com os que contêm preconceito de qualquer natureza e aqueles

que instigam a vingança e o não comprometimento nas ações.

O Livro de Provérbios da Bíblia Sagrada (2011, p. 762-763) mostra as diversas formas de transmissão da sabedoria contida nesse livro de poemas, no qual o discernimento é necessário para interpretar a pluralidade de sentidos que pode levar a uma mera sabedoria prosaica. Para conhecer a *"sabedoria e a disciplina, para entender as sentenças e a prudência"*, é preciso acolher instruções para proporcionar conhecimento, reflexão e adquirir habilidades (Pr 1.2).

A Sabedoria *é "a companheira de Deus em todas as criações*; tradicionalmente, a *'sabedoria' pode ser entendida como habilidade"*; no entanto, em Provérbios (Pr 8: 22-31), *"surge a Sabedoria personificada, considerada como uma entidade de caráter divino e que inspira aqueles que a ela se abrem"*. Sendo assim, diferente da dialética grega, ou "*talvez por influência da tradição profética, a sabedoria vem da escuta dessa entidade divina, que está junto de Deus desde o início de suas obras".* Por outro lado, a divergência de pesquisadores (CHEVALIER, 1991; FAUR, 1999; M-GWOSIEN, 2004) sobre o tema reduz a sabedoria a um gênero literário ou figurativo, enquanto outros relacionam a sabedoria aos antigos cultos da Deusa Mãe, que ficaram retidos na memória subterrânea e foram repassados pela tradição oral.

No campo de ação da sabedoria divina, ela é parte da força motriz da criação que, na mitologia cristã, torna-se uma dialética complexa; a sabedoria é o campo da criação em que tudo está contido, portanto, ela corporifica, na mística cristã, o arquétipo feminino da divindade. De acordo com M-G.Wosien (2004, p. 49): "No livro da Sabedoria, do Antigo Testamento, Sofia é a Sabedoria que ajuda Deus na obra criativa. Os vestígios de sua atuação dissimulada podem ser encontrados ao longo dos séculos nas declarações dos místicos, que, por meio de suas experiências, transmitem-nos uma visão integral da criação". Os diferentes atos da criação, bem como as diversas sequências encontradas nos mitos cosmogônicos têm como base as leis abstratas da natureza, e nelas encontra-se a sabedoria em todos estes momentos, como procedência da movimentação: "Quando Ele estabeleceu os fundamentos da terra, eu o acompanhei como sua amada. Eu era o prazer dia após dia e divertia-me diante dele o tempo todo." (Sb 8:30, *apud M-G.*WOSIEN, 2004, p. 49).

> Um eco das palavras de Jesu Sirach (24,5), que deixa a sabedoria falar: "O círculo do céu foi percorrido sozinho por mim", encontra-se na visão da sabedoria de Hildegard von Bingen (+1179). O círculo triplo do campo de ação da sabedoria divina era visto por ela como uma dança flutuante. (*Ibid*., p. 49)

Como ela é uma deusa criadora, e nesta relação de parceria com Yahweh na dança da criação do universo, a sabedoria aparece como a mulher sábia e que em outro momento é comparada à árvore da vida (Pr 3:18), na qual ela é fértil e doadora de frutos. Por sua vez, nesses versos, a presença da sabedoria é resgatada na compreensão de outros momentos da mitologia bíblica, na qual ela se assemelha à deusa Cananeia Asherah. Nessa inclusão imaterial, ambas expressam a alegoria da natureza como a árvore da vida, estando presentes nos livros sagrados de Gênesis (2:9) e do Apocálipse (2:7; 22: 14). Tendo a Justiça como guia de vida, encontra-se a Sabedoria norteando o povo que ouve Deus no seu exercício de Justiça ao apresentar à sua natureza a verdadeira sabedoria que conduz à libertação.

Na tradição hebraica, ela é a deusa da sabedoria e da verdade, sendo conhecida como *Chokmah* ou *Hokmah,* e aparecia como a companheira de *Yahweh*, sendo igual a ele em poder e conhecimento. Alguns estudiosos a consideram como o *Espírito Santo da Trindade Cristã*. Para esta multiplicidade de imagens da sabedoria, Faur (1999, p. 281) complementa: "Suas representações são diversas: pode aparecer velada, iluminada, como uma árvore cheia de frutos ou como uma mulher sábia e cheia de dons. Por meio desses dons, as pessoas podem aprender as artes, os trabalhos manuais, a política ou o discernimento justo". Originalmente, Sophia manifestou-se como companheira de Yahweh, sendo a cocriadora dos anjos e responsável pela espiritualidade da alma dos humanos. Dessa deusa hebraica, pode-se colher os frutos de sua sabedoria ancestral, e assim Faur (1999, p. 216) complementa, dizendo que:

> Suas imagens representam-na ora como uma árvore cheia de frutos, ora como uma mulher velada ou ainda como a manifestação do Espírito Divino. Sua simbologia é complexa e contraditória, deturpada e modificada pelos textos gnósticos, hebraicos, cabalísticos e medievais. Sophia, no entanto, permanece um potente símbolo da sacralidade e sabedoria femininas.

Em contrapartida, como mãe de todas as criaturas e síntese das experiências opostas, afirma M-GWosien (2004, p. 50) que: "Sofhia, a capataz, é uma força em movimento e criação, é a constante calma em movimento. Se ela se retrai, é a sabedoria oculta, a constante movimentação em repouso. Na vida humana, a força da sabedoria se manifesta como a irrupção da transcendência". Apresentada em um afresco da Idade Média (Figura 55), ela está incluída na Santíssima Trindade, entre o Pai e o Filho, correspondendo a uma consciência terrena da mística cristã.



Figura 55 - Representação da Santíssima Trindade: Sofia entre Deus Pai e Cristo. Afresco na Igreja Paroquial de Urshalling, Chiemsee, século IX. (M-GWOSIEN, 2004; quadro VI)

Como uma deusa do panteão sagrado, a Sabedoria é vista como o arquétipo do conhecimento da alma e possui múltiplas representações e funções; assim como ela tem o *espírito* e fala por Yahweh, quando diz: "*eis que vos derramarei o meu espírito e vos comunicarei minhas palavras"* (Pr 1:23). Neste verso é interessante observar como Chokmah, uma figura feminina, tem poder de falar por Yahweh. Seu vocabulário é profético e se apresenta em locais públicos falando na primeira pessoa. Compreendendo a sabedoria como pura energia e movimento, M-GWosien (2004, p. 50) reflete:

> Do ponto de vista da mitologia da deusa, o espírito (*ruach*) de Deus comanda todas as estruturas de crescimento e organismos e, de acordo com Jó 16,12, irá um dia "ensinar aos homens toda a verdade", que encontra além do conhecimento-mestre. Na linguagem figurada das escrituras, ela honrará aquele que a abraçar, colocando "uma coroa maravilhosa em sua cabeça" (4,8).

Em latim, essa representação feminina da divindade era conhecida como *'Sapientia',* deusa da Sabedoria em Roma; na Grécia e Turquia era *Hagia Sophia*, a antiga deusa da sabedoria. No Egito encontra-se identificação tanto com *Isis-Hator,* quanto com *Maat*, a deusa da verdade e da justiça; e na mitologia hindu, seu equivalente é a forma de *Kali-Shakti* que completava os deuses, ou como *Vac* – deusa da comunicação e sabedoria oculta- a *Mãe dos Vedas*, a que inspira os videntes e detém os poderes da magia.

A Sabedoria é a representação do divino feminino em diversas tradições ancestrais, uma vez que, na antiguidade, o *Espírito Santo* representava a *Parte Feminina de Deus*, reconhecido como o seu complemento sagrado. Muitas vezes ela foi descrita como a *Mãe Natureza* da fundação primordial de toda a criação, com aspectos tríplices da manifestação e dimensão sagrada da *Grande Mãe*. Na figura (56) abaixo, um desenho inspirado num ícone russo do século XVI, da escola de Novgorod, representa a criação ocidental de Santa Sofia como personificação da sabedoria Divina. Neste desenho, a sabedoria apresenta seus principais atributos simbólicos da mítica cristã, dentre eles, a coroa, as asas da pomba, o cetro da divindade, o trono em que se encontra sentada, bem como o mundo, que ela ajudou a criar, aos seus pés.



Figura 56 - Santa Sofia, desenho de Jacquelina Klemex. (GETTY, 1997, p. 83)

Os mitos de origem e a sua relação com os distintos mundos estabelecidos podem ter representações ambíguas; portanto, como uma respeitável simbologia do imaginário bíblico cristão, a sabedoria celebra dançando a metáfora poética do seu entusiasmo criativo. Na

iconografia, muitas vezes, é retratada como uma *pomba branca*[73], podendo ser considerada a '*ave sagrada de Afrodite'*, ou o '*Divino Espírito Santo'*, da tradição cristã; entretanto, ela sempre manifesta a sabedoria transcendente, a Luz Divina.

Sophia, uma deusa que representa o aspecto feminino de Deus, manifesta-se como Espírito Santo e a *Pomba Branca* é o seu símbolo, que evoca, além da própria sabedoria, o discernimento e o conhecimento. A representação simbólica da 'pomba' contém o princípio vital, a alma que transcende, é a '*ave do paraíso'* do que o humano tem de si mesmo de imanente ascendendo aos céus '*e assume sua luz em forma de pomba'*, cujo termo '*figura entre as metáforas mais universais que celebram a mulher'*. Sobre a 'pomba' e toda a sua simbologia polissêmica, Chevalier (1991, p. 728) diz que: "Como a maior parte das representações de animais alados na mesma área cultural, é lícito dizer que ela representava a sublimação do instinto e, especificamente, do Eros". Encontra-se na imagem alegórica da pomba branca a representação do símbolo da Sabedoria e do Divino Espírito Santo, cujos dogmas do patriarcado diminuíram a sua visibilidade e ela caiu no esquecimento, ficando oculta por um longo período e reaparecendo com a Virgem Maria.

Com estilo arquitetônico Bizantino, seu templo foi construído entre os anos de 532 a 537 d.C., mas apenas no final da Idade Média tornou-se uma Catedral Católica Romana, a Basílica de Santa Sofia. Nesse sentido, e falando sobre esse antigo templo dedicado à Senhora da Sabedoria, em Constantinopla, Faur (1999, p. 235) afirma que: "Os cristãos, ao negarem o Sagrado Feminino, atribuíram esse templo a uma mártir, virgem, mas mãe de três filhas, as santas: Fé, Esperança e Caridade, adaptações das três Cáritas"; as graças eram a emanação da deusa tríplice. Na atualidade, o seu santuário sagrado é considerado uma das sete maravilhas do mundo, estando localizado em Istambul, na Turquia e sendo conhecido como *Hagia Sofia*.

No mundo ocidental, Sofia é reconhecida como a personificação da sabedoria divina e a manifestação por meio do amor, expressando uma profunda transformação interna; entre seus dons encontra-se o silêncio e introspecção para compreensão dos desígnios divinos que ultrapassam a compreensão externa.

Reconhecida em 2012 pelo Papa Bento XVI como Doutora da Igreja, a monja beneditina Hildegard von Bingen era considerada mística e uma figura singular para a sua época (século XII); suas inspirações foram reconhecidas pela Igreja como 'visões'. Dentre elas, uma visão sonora conhecida como "Ordo Virtutum" (Peça sobre as Virtudes), na qual foi realizada a dramatização, em forma de dança de roda, das forças de Deus. Nesta peça de

[73] A pomba aparece no mito pelágico da criação do mundo, apresentado no I capítulo.

mistério são cantadas e dançadas as representações das virtudes em louvor ao criador. Uma de suas visões sobre a sabedoria é interpretada por M-G.Wosien (2004, p. 51), que afirma: “Hildegard von Bingen, em sua Visão VIII, ilustrou três figuras como emanação da divindade de Deus, personificação alegórica da origem da sabedoria: No poço da vida do espírito divino, aparecem três figuras femininas, que são: amor, humildade, paz”; conforme demonstra figura(57) abaixo. Então M-G.Wosien (2004, p. 51) analisa que:

> As três figuras, que surgem de dentro do poço da sabedoria, ilustrando a força da sabedoria por meio de uma trindade, apontam respectivamente, com a mão esquerda, para a origem. Com a mão direita, a figura do amor aponta para o meio de seu próprio coração, enquanto as figuras da humildade e da paz voltam a mão direita para fora, em direção ao observador. O sentido do olhar das três figuras é para cima, para o grupo santificado e liberto, que aparece sobre elas uma nuvem.



Figura 57 - Figuras alegóricas do amor, da humildade e da paz no poço da sabedoria. Hildegard von Bingen, visão VIII. (M-G.WOSIEN, (2004; Quadro superior)

A dimensão sagrada da vida reverbera uma fonte inspiradora de um tempo sagrado, no qual a Natureza e o Cosmo eram reflexos de um verdadeiro templo e o humano se permitia percepções e experiências subjetivas que permeavam uma devoção reavivada pela realidade sagrada, consentindo estes ensinamentos da sabedoria atemporal.

2.3 Feminino perdido e proibido: A Imanência do Pecado e o Imaginário do Medo[74]

Como a história da humanidade compreende e transfere a questão contraditória do pecado e da culpa? Qual foi a contribuição da religião como a mediadora do sentimento da culpa? Como a culpa foi pedagogizada e institucionalizada? Seria possível afirmar, com o olhar da filosofia enquanto consciência da finitude humana, que todos os humanos trazem a culpa do ponto de vista existencial? O pecado, como sentimento originário da culpa, deixou um legado no imaginário do medo, no qual todas as suas representações foram cristalizadas e perpetuaram como realidade no imaginário do ocidente, sendo estas materializadas e representadas por religiões em distintos períodos da história.

Estes questionamentos são discutidos e apresentados mediante informações referentes ao período que compreende o início da Romanização da Igreja Católica, desde o século IV d.C., com ênfase nos séculos XIII a XVIII e, posteriormente, na Renascença, transmitido dentro de um padrão europeu. O tema é colocado em contraposição às manifestações diversas com a mediação do medo, do pecado e sua culpabilização, nesse período histórico, que foram difundidos pela religião, visto que anteriormente o medo não tinha se convertido em questão religiosa.

A ideia e a experiência de culpa são categorias anteriores à culpa religiosa no sentido doutrinário; a culpa anterior apresentava uma característica metafísica, uma culpa existencial de ser apenas parte do todo, e não o todo - é uma culpa moral. Posteriormente, a culpa é mediada e caracterizada como culpa religiosa. Como fundamento para a compreensão do tema, retoma-se a períodos anteriores dos quais foram herdados um legado da linhagem grega, que é a questão da transcendência e esta remonta a outras civilizações.

A partir do encontro do monoteísmo judaico com a filosofia grega aparece o humanismo; primeiro com os gregos e depois com os romanos, sendo estes os mediadores do pensamento grego, o qual foi expandido pela geografia monárquico-religiosa criada por Roma. Nessa expansão, o medo é encadeado nas suas manifestações de maneira genérica e vai aprofundando nos detalhes em que aborda a temática do pecado, do medo e a culpabilização como influência da religião, especificamente entre os séculos XIII e XVIII. A história foi construída com farta documentação (MURARO, 1975, 1992; FOUCAULT, 1977; SCHOTT, 1996; BORDIEU, 2002; DELUMEAU, 2003) e apresenta-se como uma fonte de

[74] Este subcapítulo e o seguinte contaram com a valiosa contribuição do Professor Dr. Gilberto Gonçalves Garcia, na disciplina "Tópicos da Antropologia da Religião", cursada no Mestrado em Ciências da Religião do P.P.G.S.S. PUC-GOIÁS.2012.1.

informações e registros sobre a temática do medo e do pecado no ocidente, tendo como objeto a Europa, os nobres, o clero e os camponeses.

As trevas subsidiam o medo natural relativo da vida e do viver prosaico com a sua misteriosa escuridão, gerando outros medos, cujas lendas populares dos séculos XV e XVI ainda hoje fazem parte do folclore literário e do imaginário popular. Os relatos documentados mostram como o homem desenvolveu seus medos sobre animais devoradores e pestes dizimadoras. Encontram-se raízes do medo que parecem ser incentivadas pela cultura nas mais diversas abordagens. Existem, ainda, os medos que não são compartilhados e que são guardados no coração, assim como outros receios, em que apenas Deus tem a saída para tudo que habita o coração humano.

A culpa, ou melhor, o sentimento de culpa se apodera dos indivíduos a fim de oprimir no que concerne aos seus valores morais (consciência). O medo, permeável pelo desejo de ir além, torna-se uma barreira rígida para transpor o que é desejável, do ponto de vista material, carnal. Nessa concepção, não existe um inimigo maior que nós próprios, nossos desejos, vontades, temores, ou seja, tudo que faz parte do nosso imaginário e que pode ou não vir a ser real.

A Igreja Católica, com a Contra-Reforma, deu início ao processo de incitação dos discursos sobre sexo ao estimular o aumento das confissões ao padre e também a si mesmo. As "insinuações da carne" têm de ser ditas em detalhes, incluindo os pensamentos sobre sexo. O bom cristão deve procurar fazer de todo o seu desejo um discurso. Ainda que tenha havido uma interdição de certas palavras, este é apenas um dispositivo secundário em relação a essa grande sujeição, é apenas uma forma de tornar o discurso sobre sexo moralmente aceitável e tecnicamente útil. Nesse sentido, Foucault (1977, p. 67) assevera que:

> Desde o século XVI, esse rito fora, pouco a pouco, desvinculado do sacramento da penitência e, por intermédio da condução das almas e da direção espiritual emigrou para a pedagogia, para as relações entre adultos e crianças, para as relações familiares, a medicina e a psiquiatria.

A hipótese de um poder de repressão que a sociedade exerceria sobre o sexo, e por motivos econômicos, revela-se insuficiente, necessitando não somente de isolá-lo, mas de constituí-lo em foco de atenção, de discursos de um sistema de saber legítimo e de uma economia de prazeres múltiplos. Em face dessa inegável repressão, afirma Muraro (1975, p.77): “Quanto mais rígidas as regras sociais, maior era o conflito entre o indivíduo e a sociedade e mais claro ficava o estado de opressão e de dominação por parte do sistema sobre

a liberdade fundamental do indivíduo". Muito mais do que um mecanismo negativo de exclusão ou de rejeição, trata-se da colocação em funcionamento de uma rede sutil de discursos, saberes, prazeres e poderes; refletindo na multiplicidade dos discursos, na obstinação dos poderes e na conjugação do saber com o prazer a suma verdade.

A Igreja é um dos pilares sobre o qual se assenta a relação hierarquizada entre os sexos. Já as religiões são detentoras do capital simbólico e, portanto, manipulam a produção simbólica e a circulação dos bens simbólicos, e o fazem através de representações, linguagens e palavra autorizada, reforçando e sacralizando a relação desigual entre homens e mulheres. A estrutura desse campo religioso é um espaço caracterizado por lutas e tensões entre os agentes e as instituições.

Santo Agostinho (SCHOTT, 1996) construiu a identidade sexual dos homens como dominação e a das mulheres como submissão. A vontade governa o corpo com seus desejos, associado ao feminino, subordinando-o à razão da alma, que é associada ao masculino. Tomás de Aquino (SCHOTT, 1996), embora admitindo que tanto o homem quanto a mulher tenha uma alma, imagem de Deus e assexuada, reafirma os antigos valores ascéticos na base racionalista via Aristóteles e dá como fato natural a subordinação da mulher ao homem. As operações da razão e a busca do conhecimento pertencem ao masculino, função mais nobre da existência, com sua tarefa ativa da "operação vital". À mulher, naturalmente subordinada ao homem por seu menor critério racional, cujo sexo é passivo e inferior, com maior afinidade com as paixões, cabe a tarefa reprodutiva e os cuidados de seu lar. Discordando de Agostinho e de Tomás de Aquino (SCHOTT, 1996), encontra-se Eisler (2007, p. 206), que afirma:

> É típico que tal visão misógina e patológica da mulher enquanto sexo seja explicada como mera irracionalidade de homens sexualmente frustrados. Mas a condenação "moral" das mulheres pela Igreja foi muito mais que uma deformação psicológica. Foi uma justificativa para a dominância masculina, uma reação apropriada, e nesse sentido também racional, do sistema androcrático frente aos resquícios da tradição gilânica[75] antiga e ao periódico ressurgimento gilânico [...].

A história do pecado perpassa a história da humanidade e faz parte de um conjunto de projeções e mentalidades humanas, mediando situações paradoxais como vida e morte, tendo

[75] Gilania: Termo definido por Riane Eisler (O Cálice e a Espada, 2007) ao referir-se a Sociedade Matrifocal como um sistema social de parceria, no qual a palavra '*Gilania*'foi a composição retirada do grego: '*gi'- gyne*-mulher, '*an*' de *andro*s- homem e '*L*' de *lyo*, que significa solucionar, liberar. De acordo com Mirella Faur (O Legado da Deusa, 2003, p.22), nesta sociedade: "Homens e mulheres se revezavam nas tarefas, responsabilidades, diversões e prazeres, mas também tinham seus espaços separados de práticas e rituais espirituais, respeitando assim as diferenças entre os sexos,mas favorecendo e estimulando a complementação e colaboração". Nesta sociedade da civilização Neolítica houve grande expansão e evolução da consciência espiritual.

o papel de desvendar o misterioso relacionamento entre criador (Deus) e criatura (humano). “Uma consciência culpada desenvolve-se ao mesmo tempo em que a arte do retrato. Ela acompanhou a ascensão do individualismo e do senso de responsabilidade. Existiu certamente um vínculo entre o senso de culpabilidade, inquietação e criatividade (DELUMEAU, 2003, p. 14)”. Os processos de culpabilização elevam a noção de pecado e supervalorizam a noção do perdão, possuindo uma relação interdependente entre ambas, que vão refletir em todos os aspectos da vida humana.

Nessa jornada terrena, o ser humano passa por momentos históricos do ‘desprezo do mundo e a desvalorização do homem’, cujas raízes são encontradas na Bíblia (2011) e que foram introduzidas desde os primeiros séculos do Cristianismo. Nessa perspectiva, encontra-se Delumeau (2003, p.19), que aborda esta temática como um tema encontrado na Ilíada que, segundo Plutarco, demonstra ao que se lê: “Nada é mais miserável do que o homem entre tudo o que respira e se move”. E Delumeau (2003, p. 20) afirma que ideias advindas do platonismo e que foram mescladas com o cristianismo “levaram à duradoura nostalgia de um primitivo homem-anjo sem sexualidade, ‘espiritualizado’, dedicado à pura contemplação”, conclui o historiador.

O desconhecimento da realidade objetiva do homem e a autenticidade da imanência, bem como a negação do viver humano, são definidos por Robert Bultot (*apud* DELUMEAU, 2003, p. 20) de maneira contraditória como ‘“antropologia angélica”; cuja ideia foi reforçada em Santo Agostinho pela afirmação de que a natureza é instável, podendo Deus nela intervir a todo instante e não tendo solidez interna. Analisando Bultot, Delumeau (2003, p. 20) observa que com a razão que “a doutrina do desprezo do mundo derivou de uma cosmologia antiga que depreciava a terra a duplo título. Segundo ela, o mundo sublunar opõe-se à parte sideral do universo, os *corpora inferiora*, isto é, a parte baixa do cosmos aos *coelestia*. Sob a crosta terrestre, só há o inferno”. Durante o período de transição da Idade Média para a Renascença, a visão do “homem mau” perde força abrindo espaço para a fragilidade, o sensível; a confiança em Deus dá lugar agora à confiança no homem. A questão agora seria qual o destino do homem?

Os séculos XVI e XVII foram marcados na sociedade ocidental por uma multiplicação de discursos sobre o sexo que, ao esquadrinhá-lo, defini-lo, acabaram por ocultá-lo. Sem saber onde está a verdade, ela se inverte. No século XVII, a verdade é que o mundo é perecível, que o homem é frágil e o terreno celestial é forte, ela começa a se inverter no século seguinte (XVIII) com o positivismo kantiano, que inaugura a verdade científica ao ‘*Dar limite ao que*

podemos conhecer'. Com essa verdade, o erro apareceu nesse diálogo, uma vez que não tem lógica explicar um fenômeno a partir de um fundamentalismo religioso.

A Ciência é reconhecida como científica, sanciona a verdade e esta passa a ser creditada como verdade; só acreditamos naquilo que é verdade validada pela ciência. E assim a razão passa a dominar o mundo ocidental, sendo ela parte do capital masculino, ficando a mulher em segundo plano. Nessa perspectiva, encontram-se os estudos de Foucault (1977) que fala de quatro estratégias globais de dominação, constituintes do dispositivo da sexualidade: a histerização do corpo da mulher, a pedagogização do corpo da criança, a socialização das condutas de procriação e a psiquiatrização do prazer "perverso". Essa nova tecnologia sexual surge no século XVIII, criando uma relação entre degenerescência, hereditariedade e perversão. Nesse momento, o corpo das mulheres já se encontrava reprimido e inorgástico, e assim Muraro (1992, p.121) explica:

> Além da caça às bruxas, no século XVII e seguintes fabricou-se também uma nova imagem para as mulheres das classes superiores. Essa nova ideologia que formou a nova mulher da era industrial começou com a fabricação de várias características que a partir daí seriam as principais da nova feminilidade: o culto da domesticidade, a fabricação da infância, a criação do amor materno, o pedestal feminino e, finalmente, a inauguração do amor romântico.

A hipótese de Foucault (1997) é que há, a partir do século XVIII, uma proliferação de discursos sobre sexo. Ele diz que foi o próprio poder que incitou essa proliferação de discursos, através da Igreja, da escola, da família, do consultório médico. Essas instituições visavam ao controle do indivíduo e da população. Com códigos morais e regras em relação ao sexo e ao casamento cada vez mais rígidos, a mulher é submetida à dominação que o pensamento religioso impunha com o casamento. E, nessa ótica, diz Muraro (1975, p. 27) que: "A mulher, então, era um ser duplamente dominado. Da dominação do pai em casa, passava para a dominação do marido. Com a conservação do matrimônio era o fato central da vida no mundo tradicional, a posse da terra também determinava o número de homens". É suposto que se deve falar de sexo, mas não apenas como uma coisa a ser tolerada, mas a ser gerida e inserida para o bem de todos. O sexo não se julga apenas, mas administra-se. Regula-se o sexo, mas não pela proibição, e sim por meio de discursos úteis, visando fortalecer e aumentar a potência do Estado como um todo (FOUCAULT, 1997).

Assim a relação mais estreita da religião com a sexualidade, principalmente quanto à Igreja (sobretudo a Católica), está na normatização da sexualidade, que tem como vistas restringirem-na ao seio do casamento heterossexual, com finalidades exclusivamente de

procriar, negando qualquer tipo de controle de natalidade. Fato que até o século XIX, reprimiu-se tal questão, ocultado, negado, proporcionando, assim, a multiplicação de formas dos discursos sobre o sexo, visando produzir verdades sobre ele. O século XIX, sob respaldo científico, produz crescentemente verdades sobre o sexo, porém apenas voltado à moral da assepsia e da conexão entre o "patológico" e o "pecaminoso".

Mais um questionamento atormenta a alma humana: Quais as razões para desprezar o mundo? Na construção do Cosmo Olímpico, a mulher deixa de ter alma na Religião Oficial Grega, o que anula o seu reconhecimento como cidadã; e na construção do Cosmo Judaico Cristão, seu corpo fragmentado passa a ser considerado um corpo de pecado, no qual o feminino é proibido e infiel. Estaria neste paradigma o desprezo pela mulher transformando seu corpo em pecado?

Por sua vez, Pierre Bourdieu (2002), em *A Dominação Masculina*, estabelece a dominação de gênero no centro da economia das trocas simbólicas. Em sua análise, a constatação de que esta prática está corporificada, fazendo vítimas tanto a mulheres quanto a homens. O corpo é, portanto, o lugar onde se inscrevem as disputas pelo poder, é nele que o nosso capital cultural está inscrito, é ele a nossa primeira forma de identificação desde que nascemos. Assim, o sexo define se seremos dominados ou dominadores. O corpo é a materialização da dominação, é o *locus* do exercício do poder por excelência.

Com o aumento do individualismo, bem como a fragmentação das emoções, da sexualidade com o afeto, e das partes do corpo entre si, era um momento em que havia controle de tudo e de todos; em meados do século XIX, aparece o manuscrito comunista, mas este conserva o princípio androcrático e os valores masculinos continuam no controle. Por outro lado, ao denunciar a sociedade de classes e a luta de dominantes e dominados, incita tanto os homens quanto as mulheres da classe operária a lutar pelos seus direitos. No entanto, Muraro (1992, p.131) faz uma ressalva em desfavor da mulher, no referido manuscrito, ao afirmar que:

> Mas, em seus trabalhos, Marx não consegue ver a especificidade da opressão da mulher, e nas poucas vezes em que se refere à maior miséria das operárias (levando-as inclusive à prostituição), culpa-as inconscientemente por seus maus princípios morais; ele não vê como elas têm menos chance de entrar no mercado de trabalho e, uma vez o conseguido, o fato de ganharem menos do que o homem as obrigava a sofrerem mais vexames por parte dos patrões e dos companheiros de trabalho.

A consequência de tais representações sociais, engendradas pelo capital simbólico, é o quase consenso de que a mulher é um ser menos capaz, o sexo frágil que precisa a todo tempo

de um protetor. Além disso, ainda hoje é relegada a seu papel de reprodutora, enquanto a virilidade e os atributos considerados masculinos como forte e protetor são preferidos em detrimento daqueles concebidos como "feminino", sendo considerados naturalmente superiores (BOURDIEU, 2002). Assim, o homem é a norma, partindo desse pressuposto das construções simbólicas. É dado que o que é simbólico avança para o político e passa a ser a realidade objetivada. Em outras palavras, a idealização objetivada torna-se subjetiva por meio das instituições formadoras de consciência que fornecem o nosso modo de viver à realidade, como se esta fosse formada por uma unidade de sentindo inquestionável, que assim é afirmado por Bourdieu, (2002, p.11):

> É enquanto instrumentos estruturados e estruturantes de comunicação e de conhecimento que os sistemas simbólicos cumprem a sua função política de instrumentos de imposição ou de legitimação da dominação, que contribuem para assegurar a dominação de uma classe sobre outra (violência simbólica) dando reforço da sua própria força às relações de força que as fundamentam e contribuindo assim, segundo a expressão de Weber, para a 'domesticação dos dominados'.

Bourdieu usa como sustentáculo de seu esquema teórico categorias de oposição binária; dentre estas categorias, Bourdieu (2002, p.16) utiliza a investigação comparativa sobre os usos matrimoniais que, de acordo com o autor, esses esquemas são de aplicação universal, pois se acham "inscritos na objetividade das variações e dos traços distintivos (por exemplo, em matéria corporal) que eles contribuem para fazer existir, ao mesmo tempo em que as 'naturalizam', inscrevendo-as em um sistema de diferenças, todas igualmente naturais em aparência [...]". Portanto, a eficácia dessa dominação está nos dominados se integrarem como parte da dominação sem ter consciência de sua própria dominação, e que evidencia muito bem essa dinâmica, ou seja, a adesão do dominado ao dominante.

No entanto, mediante a reafirmação da condição da mulher e dos valores femininos está favorecendo mudanças em todos os campos para o retorno e o reconhecimento do Sagrado Feminino, e este diz respeito tanto às mulheres quanto aos homens na reintegração dos valores nos diversos círculos de atuação.

2.4 Culto a Maria e a Redenção do Sagrado Feminino

Na região do mediterrâneo, o cristianismo foi implantado de forma abrupta e precisou criar estruturas sem mesmo estar sistematizado. No entanto, desde o início deixou evidente a

hierarquia proposta, além de desqualificar as antigas divindades, bem como os cultos que as honravam. Observando este fato, Eliade (2007, p. 64) afirma que: “O cristianismo, convertido em religião oficial do Império Romano, condenou o milenarismo como herético, embora Padres ilustres tenham professado no passado”. Nesse sentido, a nova religião instituída condenava tudo o que não estivesse dentro dos padrões da doutrina apostólica, a qual era justificada por sua intenção de salvar a humanidade terrena de sua iniquidade. A memória arcaica e a crença que ainda ressoava da Deusa Mãe estava camuflada nas práticas da religião dos mistérios, e estas práticas eram a possibilidade de um retorno à origem, que é explicado por Eliade (2000 p. 32-33): “Tem-se a impressão de que, para as sociedades arcaicas, a vida não pode ser reparada, mas somente recriada mediante um retorno às fontes”. E a fonte, nesse caso, era a Deusa Mãe.

O cristianismo oriental, atualmente cristianismo ortodoxo, foi o primeiro a demonstrar a vocação mariana, não encontrando dificuldade em retomar às antigas práticas curativas do período bizantino. De acordo com registros aceitos pela comunidade cristã ocidental, Maria, a Mãe de Jesus, foi levada a Éfeso por São João Evangelista, no ano de 37 d.C. , onde viveu em uma casa de pedra no Monte Coresus. O seu santuário era muito procurado para curas nas águas da fonte sagrada, assim como os enfermos que ali pernoitavam em busca de um alívio para seus males que a Mãe de Deus indicaria por meio de sonhos. Desde o final do século XIX, a Igreja Católica Romana reconheceu oficialmente o santuário, que passou a chamar-se ‘Maryemana Kultur Parki’ e tornou-se local de peregrinação de cristãos, bem como de outros cultos.

Essas práticas eram remanescentes do paganismo e perduram até a atualidade, no entanto, em muitos lugares, os santos se apoderaram do poder curador que anteriormente era de domínio do feminino sagrado. Na opinião de Eisler (2007, p.190): “Qualquer que seja a forma assumida por essas ‘heresias’, é evidente que derivaram das tradições religiosas antigas, quando se adorava a Deusa, e as sacerdotisas eram suas representantes na Terra”. Por esse motivo, acredita-se que os primeiros cristãos não foram bem vistos pelos ‘patriarcas da Igreja’, uma vez que eles desafiavam a religião emergente, assim como os cristãos androcráticos não aceitavam a posição de igualdade para as mulheres que, por sua vez, tinham papel de liderança no comando das primeiras comunidades cristãs.

O mundo cristão oriental, no início de sua cristianização, manteve a prática pagã do culto em honra à morte da Virgem Maria; no início do cristianismo, acredita-se que eram cerimônias dedicadas à deusa tricéfala Hécate que, segundo Faur (1999, p.186), era a

representação da: ”Deusa da lua minguante, guardiã das encruzilhadas, senhora dos mortos e rainha da noite [...]. Como uma deusa ‘escura’, Hécate tinha o poder de afastar os espíritos maléficos, encaminhar as almas e usar sua magia para a regeneração”. Essa celebração acontecia por volta da primeira quinzena do que posteriormente, com a mudança de calendário, ficou conhecido como mês de agosto, que assim é explicada por Faur (1999, p.188): “A Igreja Católica aproveitou a egrégora formada nesta data pelas antigas celebrações dos dias doze, treze e quatorze e criou a comemoração da morte e assunção de Maria, o aspecto ‘cristão’ da Grande Mãe”. Essa prática foi suprimida por um longo período pela Igreja emergente, que era reticenciosa à sua popularização que, por sua vez, durante esse período de camuflagem da Mãe de Deus, a hierarquia eclesiástica a substituiu por santas com funções curadoras. Essa cerimônia ficou guardada nas memórias subterrâneas dos seguidores da Deusa Mãe, seu culto conhecido como *Panighíris* retornou depois de um longo período de proibições, o qual é mantido até a atualidade não apenas em Éfeso, mas em toda a região das ilhas gregas que celebravam esse culto na antiguidade.

Nos tempos da primeira expansão do cristianismo, as crenças e mitos da Deusa Mãe e do panteão de deuses antropomorfos já se encontravam envelhecidos, no entanto, ainda representavam a mediação com o estrato popular. Por outro lado, o cristianismo banalizou os valores espirituais do paganismo, os quais se tornaram difíceis de serem identificados quanto à sua simbologia e ao seu significado, uma vez que estes estavam camuflados nas lendas que eram repassadas ao povo. Os novos deuses do Império não despertavam devoções religiosas junto ao povo, que ainda vivia imerso nas religiões de mistério, e estas, muitas vezes, transcorriam em ambiente subterrâneo.

Por sua vez, outros cultos significativos que eram realizados aos deuses do paganismo foram suprimidos pela Igreja romana por volta do século V d.C.. No entanto, eles foram disfarçados e se mantêm até a atualidade com este sincretismo religioso. Dentre eles, destacam-se as ‘Lupercalias’, que, de acordo com Faur (1999, p. 42), este é o “festival romano de fertilidade dedicado à Deusa Juno em seu aspecto Lupa - a loba -, simbolizando o aspecto procriador da Mãe Natureza”. Era uma celebração na qual as mulheres pediam a benção de seus ventres, bem como seu ritual era um momento de purificação e estímulo de fertilidade; celebravam-se, ainda, os deuses Lupercus e Faunus.

Em fevereiro eram celebrados os ‘mistérios de Dioniso’ na península helênica e no Areópago ateniense, conforme se conta no Livro dos Apóstolos (XVII, 32-34). Eram ritos celebrados no período que hoje é relativo ao mês de fevereiro, e aconteciam ao longo de

quinze dias. Nesse sentido, Faur (1999, p. 32) afirma que: “Fevereiro é um mês propício tanto às reconfirmações do caminho espiritual quanto às iniciações, dedicando sua devoção a uma divindade com a qual você tenha afinidade”. Constituíam-se em cerimônias de purificação em conjunto com ritos mágicos de fecundidade e cura e, assim, a Deusa ctônia continuou inspirando os cultos ancestrais que guardavam camuflados um importante traço dessa tradição, na qual a Deusa e suas sacerdotisas eram as protagonistas dessas celebrações de mistérios que sobreviveram no inconsciente coletivo da humanidade.

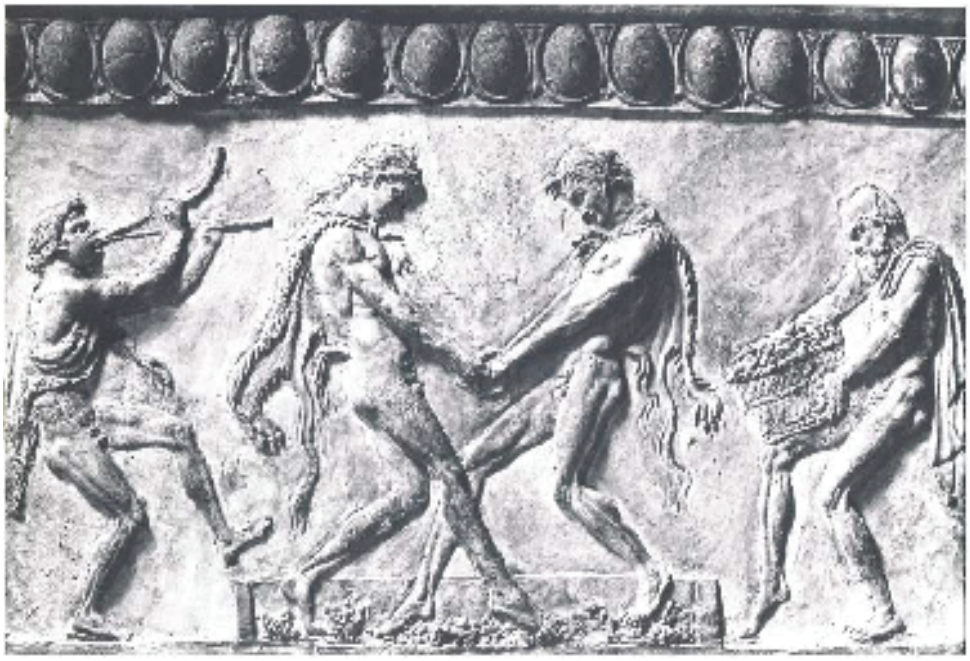


Figura 58 - Dança da vindima, peça em terracota, Mirene, Ásia Menor, época romana. (M-G.WOSIEN, 1997, p. 82)

Nas celebrações a Dioniso, eram cantadas e dançadas canções fálicas em sua honra, afirmando Silva (2004, p.189) que: “Esta característica do festival se insere num contexto mais geral de culto à fertilidade (necessária para a uva e para o vinho, mas também para a agricultura e para a sociedade) dessas cerimônias: o falo, as máscaras e os disfarces de animais que os participantes usavam”. Na figura acima (58), apresenta-se uma dança do período romano, em honra a Dioniso, que assim é descrita por M-G.Wosien (1997, p. 82):

> As festas gregas da colheita e da vindima eram festejadas com bailes aos deuses da terra e da vegetação. Venerava-se o estado de embriaguez induzido pelo vinho, como epifania da divindade. Em tais ocasiões, o homem participa momentaneamente dos atributos dos deuses.

O mês de fevereiro é o período do ano no hemisfério norte que distingue o retorno da luz após a escuridão do inverno, bem como as celebrações das deusas pagãs que foram cristianizadas. Dentre elas, celebra-se a deusa tríplice celta Brighid, e seus princípios refletem na arte, na poesia, na cura, na magia e na profecia; era considerada a deusa do fogo criador e da inspiração. Sobre Brighid, afirma Faur (1999, p. 33): "É uma data importante no calendário celta, um dos oito Sabbats do ano, originalmente chamado Imbolc ou Candlemas e, posteriormente, cristianizado como candelária - a festa de purificação de Maria". Nas diferentes tradições do hemisfério norte são retratadas antigas práticas de purificação espiritual, da fertilidade, da prosperidade, além de pedidos de proteção para as mulheres e crianças.

Outra festividade celebrativa, neste mês, era para a antiga deusa grega Tyche, que representava a Senhora do Destino; era uma deusa que tinha outros nomes, mas para os romanos era conhecida como a deusa Fortuna, e sobre ela Faur (1999, p. 36) afirma que: "Fortuna era a deusa tríplice da sorte, invocada pelos imperadores na coroação para terem sua proteção durante seus reinados". Com o nome de Ágathe, uma de suas várias denominações, assevera Faur (1999, p. 36) ao concluir, era conhecida como: "A 'Boa Sorte', invocada para assegurar uma vida afortunada e uma morte tranquila. Com a deterioração dos costumes, a deusa Fortuna foi transformada na padroeira dos jogadores, batizada de 'Senhora da Sorte' e chamada antes das corridas e dos jogos". O arquétipo do Destino é embasado na forma redonda da roda, que representa o sentido da vida, configurando-se na mitologia como a 'Roda da Fortuna', e esta, na modernidade, conforma a ideia do círculo como arquétipo do destino, da fortuna, da purificação e do labirinto.

Na Idade Média, a mulher torna-se um problema, o que há de pior na humanidade, e assim passa a ser a representação dos males do mundo. Nesse período, a deusa Fortuna foi inspiração da criação de vários textos e objetos em sua devoção, de acordo com Delumeau (2003, p. 291): "Ela era uma deusa inconstante e temível, senhora dos destinos muito logo associada analogicamente à roda, à esfera". Fortuna fora combatida pela teologia oficial que temia a proliferação do paganismo e a ideia da força do acaso sobre a vida dos homens, já que para a Igreja tudo acontecia via desígnios divinos. Amaldiçoar a deusa Fortuna perante os homens relacionando-a com o mundo, a carne e a paixão foi um jeito sádico que os religiosos encontraram para diminuir a crença na mesma, chegando a nomeá-la como "caprichosa" e "desequilibrada". A deusa Fortuna é apagada e ressurge na Renascença, retornando a um

imaginário com ideia do pecado, que fica mais pesado e reforça que a vida precisa ser mais regrada e penitente, ficando Deus mais distante.



Figura 59 - Deusa Fortuna, aqui representada com os símbolos da esfera e a cornucópia. (FAUR, 1999, p. 36)

O afastamento da deusa Fortuna da religião cristã durante a Renascença se fará mais forte e inquietante no futuro. Fortuna foi criada para intermediar mudanças, modificando situações do mundo e girando sua roda para a esquerda acaba sendo engrandecida em poemas e por determinados autores a exemplo de Dante, Botticelli e Maquiavel. Fortuna teria sido criada por Deus, uma espécie de serviçal/camareira, e está relacionada ao poder sobre o corpo e não sobre alma, sobre as paixões terrestres e não sobre virtudes (DELUMEAU, 2003). Maquiavel (*apud* DELUMEAU, 2003) fala sobre os poderes que Fortuna possui em lugares em que não há nenhuma força erguida para resistir a ela, visto que é mais ousada que prudente e, como mulher, sua capacidade de submissão é restrita a situações de surras e maus tratos. Fortuna é caracterizada como uma mulher forte, persuasiva e dotada de poderes sedutores, conforme é afirmado por Delumeau (2003, p. 319): "Num plano mais profundo, a Fortuna constitui um dos aspectos do mito da 'mulher perigosa' e como tal foi associada ao imaginário coletivo, à lua pálida e inquietante, à água que engole, às Parcas que cortam o fio da vida". Entre 1500 a 1700, Fortuna é retomada para explicar a predestinação do grande vazio que existiu no mundo cristianizado.

Retornando ao silêncio mariano originário, encontram-se, ao longo do tempo, momentos em que os valores femininos eram ressaltados, em detrimento de outros, nos quais a figura da mulher era, não só banalizada, como também discriminada e anulada pela cultura patriarcal e pelas autoridades religiosas da época. De maneira geral, as evidências de Maria, no início do cristianismo primitivo, fizeram parte das devoções das comunidades, no entanto, elas foram separadas das doutrinas da Igreja romana, tornando-se um dogma irrevogável para a cúpula que reconhecia os cânones que se tornaram parte do Novo Testamento.

O silêncio é uma particularidade singular, uma vez que a figura de Maria, bem como todas as suas ações, está presente nos princípios das religiões dos mistérios, que ainda se mantinham intensos nos territórios onde estava sendo implantada a doutrina cristã. Portanto, este seria um pretexto pertinente para rememorar, mesmo que distante, o esboço da Deusa Mãe, uma vez que existiam muitas semelhanças entre elas.

A política patriarcal da Igreja, preocupada com a retomada do antigo poder do feminino e reconhecimento da Virgem Maria como hipóstase da Deusa Mãe, foi um dos motivos que, em determinados períodos da história, a Virgem Mãe foi um personagem ignorado e até mesmo desconsiderado, além do seu aspecto divino ter sido substituído por outras mulheres consideradas santas, as quais o povo rendeu-lhes devoção. A reverência a Maria foi uma forma camuflada e adaptada dos cultos da Grande Mãe e seus antigos santuários transformados em igreja dedicados à Maria, que se tornou mediadora para conduzir as solicitações dos fiéis ao seu Filho. De acordo com Faur (2003, p. 31):

> No século XII, começa um movimento matrista (a revalorização dos valores femininos) com o período trovadoresco no Sul da França, que enaltecia o amor cortês e o respeito pelas mulheres, com atos de cavalheirismo e gentilezas masculinas. Os trovadores eram jovens inovadores e progressistas que alçaram a Virgem Maria como sua protetora, dedicando-lhe poemas e trovas. Contudo, foram perseguidos pela Igreja e considerados hereges. Este incipiente culto a Maria representou o primeiro sinal do futuro ressurgimento da Deusa.

No final da Idade Média, os trovadores do sul da França elevaram o status da mulher, sendo enaltecidos os valores femininos; esse período foi marcado por um aumento da arte criativa, menor repressão sexual e social, além das reformas sociais. A Virgem Maria foi elevada à condição de santa padroeira da recém-criada festa da Imaculada Conceição, conforme afirma Eisler (2007, p. 205):

> A veneração de Maria representava um retorno à antiga adoração da Deusa. E a feroz resistência da Igreja à adoração de Maria constituiu um reconhecimento tácito

> do poder persistente da religião arcaica- além de expressão da resistência patrista ao forte ressurgimento dos valores gilânicos que caracterizaram o trovadorismo.

Considera-se que muitos trovadores desse período medieval foram avaliados como revolucionários para a época, na qual o espaço destinado ao feminino era reduzido. Ao enaltecer o amor cortês e a reverência pelas mulheres, humanizaram sua imagem e exaltaram os valores femininos e o que ela tem de melhor; então a figura da mulher nobre e caridosa é transformada na figura de Maria como ícone do cristianismo.

Por outro lado, houve muita resistência do patriarcalismo ao ressurgimento de valores que se assemelhavam à cultura cretense quanto à valorização do Sagrado Feminino, conforme visto no primeiro capítulo. Observam-se, nesta demanda, as ações relativas à política vigente, a qual é revelada nesta narrativa do período medievo, ao lhe conferir sentido peculiar, conforme afirma Eisler (2007, p. 205):

> O fato de que a Igreja condenou as mulheres a uma posição subordinada e "silenciosa" se revela como expressão primária de que a Igreja estava possuída pelo modelo androcrático/dominador - e deixa de ser um pequeno mistério histórico. Era de vital importância silenciar e subordinar as mulheres- junto com os valores "femininos" pregados originalmente por Jesus - para manter as normas androcráticas e, com elas, o poder da Igreja medieval.

O que se pode observar é que a elaboração da doutrina cristã dos primeiros tempos colocou a Mãe de Jesus, Maria, como um personagem de caráter mítico divinizado, uma vez que foi fecundada por Deus, ou Pai Eterno. O vínculo dessa narrativa com a mitologia grega é equivalente, uma vez que são diversos os registros de união fértil entre deuses e mortais; além de proclamar, posteriormente, essas mortais como novas encarnações da Deusa Mãe dos tempos primevos, as quais os povos lhes renderam cultos e celebrações.

No entanto, ao engendrar a figura de Maria na literatura evangélica, ela aparece como uma mulher comum daquele período e que, após o nascimento de Jesus, teve vários outros filhos. Outro elemento importante é que, de acordo com a Bíblia (Lucas 1: 42-44), a glória de Maria foi ter dado à luz a Jesus; no entanto, ela não recebe nenhum papel relevante dos apóstolos, como também sua morte não é registrada na Bíblia e muito menos é enaltecida. Nesse contexto, explica Donatelli (2005, p. 90):

> Disposta a seguir seu destino, abrindo o seu coração e aceitando gerar a Criança Divina, Maria converteu-se no ponto de força que ilumina o caminho da transformação espiritual. A coragem, a fé e a humildade levaram-na ao Reino dos

> Céus. Maria, porém, permanece próxima da humanidade, protegendo, acolhendo e perdoando nossas faltas. A ela podemos recorrer em qualquer situação.



Figura 60 - Maria, a Rainha da Paz. Ícone da Lituânia, na qual Maria é adornada com seus símbolos: a lua, a coroa, o sol e as estrelas. (Acervo fotográfico de Rita Maria Lima Almeida)

É interessante destacar que existem outros evangelhos descobertos tardiamente, e estes não foram reconhecidos pelas autoridades eclesiásticas que se reuniam no Concílio de Niceia (IV século d.C.), a qual determinou a literatura sagrada da nova fé. Nessas narrativas, descobertas tardiamente e investigadas à luz da modernidade, a figura de Maria é identificada com o conceito da sabedoria ancestral, posteriormente a Igreja adotou nos seus ícones, conforme figura (61) apresentada abaixo, na qual são destacados alguns símbolos pertinentes, não só à sabedoria, como também a mitos pelásgicos[76], no caso a pomba e a serpente. Analisando esta figura, Getty (1997, p. 82) afirma que:

[76] No mito de Eurínome, descrito no Capítulo I, encontra-se a lenda que mostra os símbolos da serpente e da pomba, como originários da criação.

> No ocidente, a imagem da Deusa misericordiosa mantém-se viva em Maria, a Mãe de Deus, que intercede em favor dos pecadores. Apareceu a diversas pessoas ao longo dos séculos, sobretudo a mulheres e crianças; fez curas milagrosas no mundo inteiro. Ali onde se manifesta, fala-se da existência de uma luz misteriosa, torrentes e perfumes celestiais. Aqui aparece rodeada de querubins, erguida sobre uma meia lua e uma serpente-dragão atravessada pelo lírio, emblema da pureza. Sobre a cabeça, vemos a pomba da inspiração que concede o dom da concepção, para recordar que mesmo Deus necessitou do corpo de uma mulher para se fazer humano.



Figura 61 - A Virgem Maria como representação da Imaculada Conceição (G.B.Tiépolo, 1762-1769). (GETTY, 1997, p. 83)

A partir dessas considerações, pode-se ter uma visão mais clara do significado da figura de Maria na religião emergente, bem como qual era o papel que ela ocupava naquele momento histórico, o que é respaldado por Donatelli (2005, p. 90) ao afirmar que:

> Na era cristã, o Sagrado Feminino manteve-se vivo na imagem de Maria. O século V d.C. é o marco do desenvolvimento de sua iconografia pela Igreja Católica, com símbolos tais como a lua, a serpente, o filho divino e a multiplicidade de nomes, todos ligados às deusas de várias culturas. As primeiras igrejas dedicadas a Maria foram edificadas sobre santuários.

As celebrações em honra da Virgem Maria surgiram em diversos países da Europa e em distintos momentos, na origem da evangelização, sendo o caráter fundamental de Maria

hipóstase de deusas da religião substituída pelo cristianismo, além de coincidir com as principais festas do paganismo. No entanto, algumas dessas celebrações deixaram de existir por algum tempo para, posteriormente, retornarem em forma de cultos purificadores e curativos vigentes em ambientes populares. A identificação cristianizada das deusas do paganismo com a ancestral Deusa Mãe é fato evidente, e Maria, com suas inúmeras manifestações, assumiu o lugar da Grande Mãe ancestral.

Em face dessa inegável força cúltica e devocional dos cristãos por Maria, cabe ressaltar que, na Idade Média, quando a deusa Fortuna foi trocada por Maria, a sua importância cresce com a Trindade, porque cumpre o papel de mediadora do Alto com o Baixo (Céu e Terra), antigo papel da deusa Fortuna romana. A partir daí, Maria ganha status de mediadora e condutora dos destinos ligados a Deus. A ideia simbólica do feminino como a força da criação tem na rosa a sua simbologia, bem como as rosáceas que representam o Cristo encontram-se nas catedrais dedicadas a Maria.

Por outro lado, não é possível determinar as causas do apagamento da memória de Maria em alguns períodos da história, bem como não é presumível determinar as circunstâncias concretas e inesperadas da divulgação devocional de seus cultos que se alastraram por todo o ocidente. As hipóteses são as mais variadas, desde a recuperação de antigas tradições nas quais a identidade divinizada de Maria se adequa às variantes ritualísticas do catolicismo, bem como à devoção mariana, generalizada por grandes mestres da tradição cristã monástica, ou, ainda, como as bases cristãs populares que promoveram uma revolução cultural e devocional pela Virgem Maria.

A atuação de Maria não se deu apenas nos monastérios e igrejas. O desenvolvimento das evocações marianas foi favorecido por uma conjuntura de decorrências incomparáveis de imagens populares engajadas não somente com as tradições que surgiram nas devoções dos seus seguidores, mas, sobretudo, no estímulo da imposição dos movimentos populares sobre as autoridades da Igreja. Esses movimentos serviram como um instrumento de conscientização da universalização da presença de Maria como uma adoção de modelo do Sagrado Feminino.

Nesse contexto, encontra-se, ainda, a aparição das imagens de Maria por todo o mundo cristianizado e ao mesmo tempo em que os traços comuns em todas elas demonstram que não se trata da ressurreição de conjecturas de cultos pré-cristãos, mas sim da afirmação popular da efervescência do culto à Mãe de Deus, desde a antiguidade. Da mesma forma, a devoção a Maria foi a abertura para o ressurgimento do Sagrado Feminino no século XX, bem como a

aceleração da proposta de mudança de uma sociedade de dominação masculina e exploração econômica para uma sociedade de cooperação e de escolhas humanas.

CAPÍTULO III: PERFORMANCE MÍTICA NAS DANÇAS CIRCULARES SAGRADAS NA CONTEMPORANEIDADE

> *Assim como o mundo uma vez se originou de movimentos retumbantes, rítmicos, que sempre restauram novamente, também a nossa consciência se renova por meio da música e da dança na Presença do Divino. Maria-Gabriele Wosien*[77]

Neste capítulo, a sobrevivência camuflada do mito serpente, os seus fragmentos, bem como o (re) conhecimento dos elementos característicos da sua simbologia nos eventos e nas práticas das Danças Circulares Sagradas, serão decodificados e lidos por meio da concepção de performance cultural. No que se refere à performance cultural, como já mencionado na introdução, esta compreende determinadas características da união de averiguações no campo das artes, do viver e do fazer humano; a noção de performance analisa que há uma forma expressiva de movimentos estético-simbólicos que podem ser interpretados culturalmente. Dentre as marcas identitárias, sua matriz interpretativa e seu entendimento se ampliam a partir dos estudos do antropólogo Victor Turner (1982) e do dramaturgo Richard Schechner (1985), já que, para esses autores, performance cultural refere-se a um ponto de vista transdisciplinar, no qual se consideram os significados simbólicos de ocorrências performáticas atribuídos ao campo artístico e antropológico.

O termo 'performance' é de origem francesa "*parfournir*", que foi importado pelos Estados Unidos, surgindo, assim, em meados do século XX, como uma definição da vanguarda artística americana. Ao codificar os aspectos não verbais da performance, Zunthor (2007, p. 31) afirma que: "Na performance, eu diria que ela é o saber-ser. É um saber que implica e comanda uma presença e uma conduta, um *Dasein* comportando coordenadas espaço- temporais e fisiopsíquicas concretas, uma ordem de valores encarnada em um corpo vivo". Performance cultural é um conjunto de manifestações culturais que transcende a teatralidade; como drama social é uma linguagem artística e comportamento expressivo, bem como a relação de performatividade, que se configura no jogo do 'eu' - 'outro'.

A partir dos primeiros estudos interdisciplinares, como representação do 'eu' na vida cotidiana, a performance cultural abrange a existência do instinto teatral humano ao interpretar o drama da vida, uma vez que não há distinção entre arte, performance e vida. Os atos performáticos são inerentes à condição humana, em princípio, não sendo necessário ter

[77] M-G.Wosien (2004, p.7).

consciência, como também não é um campo definido e acabado, ele está em construção.

Na manifestação de imagens míticas, a trama subjetiva dos gestos performativos revela o jogo cênico; este demonstra a virtualidade da gestualidade na comunicação da linguagem como forma e consciência do ato performatizado pelo dançarino, uma vez que a impressão visual de quem executa o gesto é apenas uma abstração do real. Na interpretação de Langer (1980, p. 206):

> Cada dançarino vê a dança suficientemente para permitir que sua imaginação a aprenda como um todo; e com sua sensação do próprio corpo compreende as formas gestuais que são elementos básicos, nelas entretecidos. Não pode ver sua própria forma como tal, mas conhece sua aparência- as linhas descritas por seu corpo estão implícitas nas mudanças de sua visão, mesmo que esteja dançando só, e são garantidas pelo jogo rítmico de seus músculos, a liberdade com que seus impulsos se consomem em movimentos completos e intencionados. Ele vê o mundo em que seu corpo dança, e essa é a ilusão primária do seu trabalho; nesse reino fechado, ele desenvolve suas ideias.

Ao reconstruir a memória, a performance cultural traz a noção de presença; é o discurso vivido que possibilita a expressão da forma, e esta amplia as rememorações evocadas pelo potencial cognitivo que revive o devir, é algo novo que interpela produzindo novos significados. A performance cultural traz significado e evoca a memória afetiva, ela emerge do cotidiano situacional; lê-se o ato performativo e dá-se um novo significado. A performance cultural nunca será a mesma, ela reitera e dinamiza o ato de teatralidade; ela é o que se transmite, tem uma intenção, promove e modifica o conhecimento.

Os princípios que nortearam a proposta inicial foram os elementos do acaso, que não são controlados devido ao fenômeno artístico e cultural, que, por sua vez, este elemento (acaso) não controla a leitura do espectador. Outro fator importante foi a legitimação da máscara, esta performance, encontrada no ritual autóctone, faz a leitura do ato e este o reatualiza como elemento do acaso. Essas performances aparecem em determinadas ocasiões, nas quais se inserem outros objetos para dar veracidade cênica, conforme explica Langer (1980, p. 201): "O 'Diabo do Campo' do Congo é uma máscara gigantesca de dança cujo temível *habitat* é uma árvore na selva, onde ela fica pendurada no período entre as danças, a uma distância segura do conjunto habitado". A inserção dos elementos dramáticos, ou rituais, dialoga com os participantes com o intuito da criação de um poder virtual, e estes rompem vínculos com a realidade objetiva e cria a possibilidade de entrada no reino onde operam as forças ilusórias.

Para se investigar a sobrevivência camuflada do mito da serpente e os elementos

fundantes das Danças Circulares Sagradas na contemporaneidade, faz-se uso da concepção de performance e de sua ênfase na teatralidade que se solidifica em formas estabelecidas no corpo e sua circulação em espaços liminares, como também nas manifestações culturais lúdicas (conto, canção, rito, dança), que sempre é indispensável uma forma. Essas questões envolvem a perspectiva teórico-metodológica de estudos de performance artística do ponto de vista da pedagogia das Danças Circulares Sagradas localizada na interação entre focalizador[78] e a roda de dança. Quando as interações envolvem os papéis sociais que os sujeitos desempenham nas situações de interação, de modo que quem focaliza o faz a partir de algum lugar social, desempenhando o papel de condutor da roda de dança. Nesse sentido, pode-se observar os padrões arquetípicos utilizados nas danças selecionadas, bem como as colocações atribuídas aos conteúdos simbólicos dessas danças.

Na Antiguidade, a arqueologia mostrou sinais da gesta dos deuses nas formas de cultos para a Deusa Mãe, como também nos cultos que envolviam ritos funerários e de caça. Os principais registros dessa arte ancestral têm origem na Ilha de Creta; possivelmente, as danças sagradas vieram para Atenas com os sacerdotes cretenses que as utilizavam em seus rituais, uma vez que, em sua origem, elas faziam parte tanto das liturgias oficiais quanto das atividades da vida cotidiana.

Devido ao fato de Creta ter sofrido inúmeras invasões, assim como a sua própria formação étnica estar permeada de povos semitas e do Oriente Médio, acredita-se, por esta ocorrência, que este caldeirão cultural tenha recebido influência da arte e da estética desses povos. Creta aprimora a gesta sagrada e a ritualiza na liturgia do seu Cosmo Sagrado, o Cosmo Feminino, no qual reinava a Deusa Mãe, assim como a Deusa das Serpentes. A estética cretense era considerada uma arte sagrada, e um dos seus principais cultos eram em honra da Deusa Mãe que foi personificada com os seios nus, os braços elevados com gestos de poder e segurando uma serpente em cada mão. Posteriormente, a Deusa Mãe passou a ser reconhecida como Reia pelos gregos.

Nesse momento da história, a dança é sagrada porque a relação com o outro e com a natureza era considerada sagrada, e assim ela aparece no 'Anel de Minos', conforme

[78] "Focalizador é aquele que mantém o foco de uma vivência, ou seja, aquele que orienta e apóia as pessoas numa vivência, dirigindo-as na direção de um objetivo. Acredito que essa palavra, empregada de alguns anos para cá, tenha tido sua origem na comunidade de Findhorn, na Escócia. Focalizador e facilitador são palavras com um sentido irmão, se assim podemos dizer. Vieram para preencher uma lacuna de linguagem quando nos referimos a uma pessoa que não está fazendo papel nem de professor, nem de líder e nem de orientador. Ela está realmente *centralizando uma idéia* para que esta possa ser passada com muita clareza e calma para um grupo". Ramos, 1998, p.189.

apresentada anteriormente; bem como nos afrescos do Palácio de Knossos e catalogado como arte do período Neolítico, na qual aparecem mulheres dançando em torno de árvores, nos sarcófagos performando um cortejo fúnebre. Também ela é encontrada como uma ave dançarina como representação da Deusa ou uma sacerdotisa, a qual aparece a letra V na barra do formato da saia, associada a outros sinais comuns por toda a Idade do Bronze, na região Mediterrânea e no Mar Egeu, conforme explicado no capítulo primeiro e demonstrado na figura (62) abaixo.



Figura 62 – Deusa Dançante ou uma sacerdotisa. Tardio Minóico III. Alt. 1,7 cm.
(GIMBUTAS, 2008, p. 10)

Por sua vez, a gesta divina do Período Neolítico é reportada aos mitos e deuses que as inspiraram. A principal característica dessas danças são os gestos simbólicos que ora estão com a postura de orante, ora com os braços em forma de adoração; ou então os braços ficam em oposição, um para o alto com a palma da mão voltada para o céu e o outro para baixo com a palma da mão voltada para a terra. Outros gestos simbólicos e ritualísticos são encontrados em registros arqueológicos e são similares aos de outras civilizações, como a egípcia, dentre outras.

Ao chegar a Atenas, a essência da dança era religiosa e considerada uma comunicação com os deuses, as suas principais características eram a ordem e o ritmo, conforme as divindades ensinaram. Ao comentar sobre a dança na Grécia Antiga, Paul Borcieu (1987, p. 22) afirma que: “A orquéstica é a criação direta da Musa com seu aspecto trinário: poesia,

música e movimento. É a Mousiké, é a choreia dos Trágicos". O povo grego dançava para honrar os deuses, tanto nas celebrações festivas quanto nos rituais do Mistério Sagrado.

Como berço da arte no Ocidente, a Grécia deixou um legado que ficou registrado em diversas obras e estas demonstram como a dança foi e é importante para esse povo; no entanto, na literatura encontram-se apenas fragmentos esparsos, o que torna impossível descrevê-la. Sobre esse fato, Caminada (1999, p. 49) afirma que:

> O grande poeta Homero foi o principal informante de quanto se conhecia ao tempo da civilização micênica, sucessora da minóica, sobre rituais muito antigos; nessas narrações destacam-se músicas, cânticos e danças dos aqueus e feácios, em luta contra Tróia, cinco séculos antes de os cantores ambulantes, que recitavam poemas heroicos, terem composto seus versos em hexâmetros.

Mesmo diante de todos os questionamentos acerca da veracidade dos mitos, a partir das narrativas do historiador Homero, a dança passou a fazer parte da civilização grega, encontrando-se, em seus poemas, a arte lírica na qual a dança estava inserida. O imaginário do povo grego era permeado por muitos mitos e suas narrativas eram recitações que honravam a divindade em questão, nas quais se destacavam as musas, os cantos e as danças que davam um caráter sagrado a essa arte. Nesse Cosmo Olímpico, cada divindade possuía a sua dança para que os humanos se comunicassem com eles na sua prática ritualística.

Com a evolução da linguagem da dança para outras esferas, nas concepções primitivas todos os presentes são incluídos na dança, não havendo espectador. Vale ressaltar ainda que as danças com raízes na pré-história, que estão sendo recuperadas e utilizadas na pedagogia das Danças Circulares Sagradas na contemporaneidade, trazem para a consciência mítica uma realidade simbólica que evoca a sua ancestralidade, e não a simples construção de danças espetacularizadas.

É importante observar que, nessa perspectiva, os diferentes conteúdos do acervo que, na atualidade, compõem a pedagogia das Danças Circulares Sagradas, bem como os diferentes grupos que as praticam, e como são praticadas, formam a compreensão com a qual são estruturadas a sua simbologia. Por sua vez, sobre esta arte do espaço, na forma em que essa herança ancestral foi configurada, Langer (1980, p. 200) diz que: "Mas a dança em círculo realmente simboliza uma das realidades mais importantes na vida dos homens primitivos – o reino sagrado, o círculo mágico". Nesse sentido, a linguagem ancestral,

encontrada na construção dos sinais como símbolo da dança, é interpretada por Maria-Gabriele Wosien[79] (2010), parceira de seu pai na criação dessa pedagogia, que afirma:

> *Sinais como símbolos* - pictogramas - são a mais antiga "linguagem" transmitida a nós por nossos ancestrais. Eles nos contam histórias de como a percepção humana, através das eras, conecta diferentes níveis de realidade. Quando colocados em música e ritmo, eles têm o poder de dissolver tudo o que tem sobrecarregado a alma com o tempo. Como um mosaico, símbolos em movimento permaneceram através dos tempos e formaram a base dos códigos de sinais tradicionais a partir da soma das experiências de nossos ancestrais.
> O trabalho da dança é baseado em danças em grupo, com ocasionais partes de duplas ou individuais. Nas *danças em roda*, como modelos tradicionais do universo, a transformação é baseada nas possibilidades infinitas de cada posição em um círculo ser um ponto de viragem. Em relação a esses modelos que deram estrutura à experiência humana através dos anos, com atenção concentrada no silêncio, nossas identidades biográficas e históricas restritas são experimentadas como relativas somente dentro de uma maior estrutura simbólica.
> Meu ensinamento é baseado nos preceitos acima, com atenção especial em símbolos visuais encontrados na arte. Em prática, isso significa aprender por demonstração, observação, ouvindo a música e analisando seus temas, estrutura e ritmo. Aprender a ouvir o *silêncio*, e dar atenção ao "espaço entre" nós, é o melhor professor de movimento.

Ao buscar referência na estética sagrada para a confirmação das hipóteses do apagamento da memória da Deusa Mãe e, consequentemente, do Sagrado Feminino, encontram-se objetos de arte que demonstram uma percepção circular de tempo e espaço, característicos do Período Neolítico e da Idade do Bronze, no qual a Deusa Mãe e a Serpente demonstravam os padrões arquetípicos. Outras informações desse imaginário artístico revelam a ordem desse tempo e espaço para explicar a sua reordenação a partir de estudos realizados no período medievo e transpostos em arte sagrada na Renascença e estes reemergiram na contemporaneidade.

Mediante figuras da arte e estética sagrada, observa-se que o homem já tinha a percepção circular do tempo e caminhava vivenciando o seu devir, e este já sugeria que o espaço e o tempo são curvos, o qual é mostrado no desenho do artista ático do século VI a.C. (Figura 63). Esse desenho mostra o constante movimento e as transformações descritas nas mudanças engendradas pelo tempo em sua eterna e constante renovação; elas são jornadas que contêm elementos transcendentes e compõem uma realidade mágica na qual dialogam o real e o sobrenatural de maneira indissociável.

Observa-se, ainda, nesta pintura (figura 63), que as árvores não possuem raiz, estando o ser dançante/orante caminhando através do compasso da música do tempo, cuja pausa se

[79] *Maria-Gabriele Wosien.* Meditação em movimento. Munich, dezembro de 2010.

iguala à eternidade, um instante que não se divide. Este ser é o eixo que compõe, com as árvores, o centro da cruz cósmica, que se refere ao tempo-espaço. O caminhante, no instante presente, segue para o futuro entre as duas árvores, a do passado e a do futuro. Os dois pássaros que estão na árvore sugerem o tempo: o que se localiza à esquerda representa o passado e as memórias vividas; o pássaro do futuro, que se encontra à direita, planeia o seu devir.

Essa comunicação estética possui valiosos símbolos que demonstram a celebração de um eterno retorno ao instante vivido, conforme é entendido por Bernhard Wosien (2000, p. 34), que explica:

> O instante é também o impacto de atingir o conhecimento máximo. Assim, o intervalo de tempo que eu vivencio é tão somente um instante. Não vivencio nem o ontem, nem o amanhã; eu os vivencio só na lembrança. O que eu realmente vivencio é o instante sempre errante e assim, também eu, continuamente, caminho adiante. Contudo, só no presente é que posso vivenciar o todo.

A permanência do dançarino captada no momento presente denota a afinação do corpo na postura meditativa de orante, que permite experenciar seu corpo como espaço sagrado; assim é interpretado por M-GWosien (2002, p. 55): “Este é o estado da interiorização de Deus, que os gregos chamam de *en-theos-iasmos*. O ato criador na dança, como um processo que se realiza na solidão da área espiritual, transforma-se num fenômeno que retorna periodicamente pelo processo do exercício e do estar-junto-com-o outro do movimento”. A pesquisadora deixa claro que esse caminho aponta para o futuro, e a raiz das duas árvores, que se entrelaçam e se tocam na eternidade do tempo, é Kairós, o instante que não se divide reevocando o eterno presente.



Figura 63 - “Kairós”, taça em cerâmica da Ática, 550-530 a.C. (Bernhard Wosien, 2000, p.34; M-G Wosien, 2002, p. 56).

Ao analisar o desenho do artista ático, nota-se uma dança ritualística e celebrativa, que parte de uma imobilidade estética, na qual o indivíduo, oscilando, segue livre sua trajetória imaginária, permitindo este despertar a todo o seu corpo ao conectar o imanente ao cosmo. Os braços estão levantados em postura orante e seus pés se encontram no vazio, apenas tocando algumas folhas da árvore, que significa a sua real caminhada sobre a Terra. A curvatura que demonstra o futuro é uma percepção da antiguidade, a qual indaga Bernhard Wosien (2000, p. 34): “Será que este conhecimento, desenhado aqui de forma enigmática, era um saber secreto?”. Ao fazer este questionamento, ele interroga a possibilidade da forma que mantém a força da Deusa Mãe estar camuflada nos objetos artísticos e utilitários que se fazem presentes após o declínio do seu poder.

Outra interpretação do mesmo desenho remete à cruz temporal, na qual o instante criativo demonstra que tanto o velho que se afasta quanto o novo que surge estão igualmente presentes nesse estado de ser que se transforma e inclui tudo a sua volta, irradiando o sentido de estar vivo e caminhando com a força ctônia da Deusa Mãe, latente em todos os humanos. Sobre isso, Bernhard Wosien (2002, p. 57) explica que: “A vivacidade do espírito, assim como no corpo, se baseia na revelação de Deus, que atua das profundezas, tão espontânea quanto aterradora. Este é o deus que está vivo na natureza e que os gregos chamavam de Dionísio”. Para os gregos, este é o deus que, vindo da Trácia, impetrou um ritmo que retornava a uma oculta confiança primitiva, além de abalar os costumes de vida mais rígidos,

mediante comportamento instintivo. Tendo as Mênades como seguidoras e sacerdotisas, Dionísio remetia a uma consciência diferenciada na qual imperava o sagrado selvagem e ativava a memória da Deusa Mãe Ctônia.

A dança é um patrimônio intangível do humano e pode ser abordada sob diversos ângulos e possibilidades, bem como a sua manifestação por distintos grupos de pessoas que a praticam. Para Caminada (1999, p. 8): "O homem dança impulsionado por qualquer tema e em qualquer ocasião; porém, a essência de que é objeto essa dança é, ao menos para o homem primitivo, sempre a mesma: vida, força, abundância e saúde. Todos esses temas se expressam por meio de danças de diferentes tipos, em diversas ocasiões". A dança é uma expressão que interpreta atos em forma de movimento e ritmos próprios da natureza e do humano. Dos gestos em coro apolíneo aos cortejos dionisíacos, a dança aos poucos foi assumindo um caráter formal, deixando a expressão dos movimentos naturais e instintivos para a memória de um mundo primevo. A dança seguiu seu caminho, passou por momentos de proibição e, apesar de toda a repressão do corpo e de a dança ser negada na Idade Média, este foi um período com uma diversidade de concepções religiosas, que remonta aos estudos da teologia e da arte.

A Renascença permitiu ao humano despertar para a liberdade tão sonhada na Idade Média. O período renascentista foi um momento em que homens e mulheres buscaram o romance e o amor cortês como representações da harmonia idealizada. As danças que se isolaram nos campos voltam à corte e se configuram como divertimento social e, ao invés do sacerdote dirigindo a dança, aparece o *maître de plaisir*, que era o responsável por toda a estrutura dançante, desde a ligação dos músicos com os bailarinos, assim como as sequências das danças para proporcionar maior envolvimento. Nesse sentido, segundo Bernhard Wosien (2000, p. 51): "Todas as danças palacianas exigiam, desde seu início, que os dançarinos se colocassem em formas coreográficas básicas, sejam quadrados, círculos ou filas". Com o desenvolvimento dessas danças, desaparece a figura do marcador e anunciador das danças, que se tornam menos rígidas e controladas, fluindo o ritmo mais pulsante da música.

A configuração simbólica da dança palaciana encontrou as raízes do sagrado na dança popular que, ao andar em sincronicidade com o movimento do corpo, compreende a medida do humano em sua tradução poética. A Renascença se apossou dos principais elementos da dança popular, que, mais uma vez, foi relegada ao desamparo. Assim, segundo Bernhard Wosien (2000, p. 106): "Estas danças foram mais tarde progressivamente abandonadas, em consequência das grandes mudanças das culturas nacionais e do desenvolvimento industrial

que tudo arrasa". Além das danças populares, que guardam o símbolo e a gesta dos antigos deuses da mitologia, a sociedade industrial subverteu a singularidade dos mitos e reduziu os cultos ritualísticos em meras formas estáticas de oração.



Figura 64 – Bernhard Wosien e Liselotte Michaelis, Ópera Estadual de Berlim, 1936/37. (B.WOSIEN, 2000, p. 52)

No período após a Segunda Guerra (1952), Bernhard Wosien iniciou a pesquisa e coleta de danças folclóricas e étnicas dos povos da Europa oriental. Ele observou que as raízes dessas danças eram antigas e profundas e que sua importância era muito maior do que se imaginava. As danças eram praticadas nas praças e nos campos por pessoas simples, na forma de roda – e ele percebeu que, através delas, se fazia uma "comunhão de almas". Em sua pesquisa, Bernhard Wosien[80] (1983) buscou resgatar essas primeiras formas simbólicas e espontâneas da dança; ao traduzir em movimentos as forças criativas que sentia de si e do mundo, ele desenvolveu a dança de oração, que é uma forma de se trabalhar a expressão corporal que transmite um estado espiritual de alegria, amor e conexão com o ser interior de cada um, ou seja, uma meditação em movimento. A pesquisa de Bernhard Wosien (1988) [81]

[80] WOSIEN, Bernhard. *Sobre as Danças Sagradas*. Tradução de Maria Alexandrina Pires e Edna Francischetti. Findhorn, Páscoa: 1983.
[81] O caminho do Dançarino/Bernharh Wosien. Tradução de Christina Dora, Nova Friburgo, 1991. Editado por Gabriele Wosien; VERITAS, Austria, 1988.

ganhou força e visibilidade a partir da sua viagem à comunidade de Findhorn, e ele explica então como o fato se deu:

> Através de uma coincidência feliz, encontrei, numa reunião num castelo da Alemanha, um antigo dançarino, dos meus tempos de estudante, Sir George Trevelyan. Era para mim um encontro muito esperançoso, renovando uma antiga amizade. Juntos estavam Eilleen e Peter Caddy, fundadores da comunidade escocesa de Findhorn. Através deles, a minha filha Gabriele e eu, recebemos o convite de implantar em Findhorn as rodas e danças circulares europeias. Ao seguir o chamado para Findhorn, tive um pressentimento. Aí com aquelas pessoas centradas na Nova Era e com sua mente: "One Earth", senti que podia encontrar uma terra virgem, nova e receptiva. De fato, encontrei uma abertura especial nos dançarinos e dançarinas e criei coragem de ir diretamente para o âmago do tema...".

O conjunto de algumas danças tradicionais dos povos, associado aos estudos de danças meditativas coreografadas pelo artista polonês/alemão Bernhard Wosien (1988), foi denominado como Dança Circular Sagrada. E ele afirma:

> [...] Nas formas mais antigas das rodas circulares, encontrei a meditação da dança, como um caminhar para dentro do silêncio. Esta meditação se tornou para mim e para os meus alunos uma oração muda, uma congruência do acordo harmônico de espírito, alma e corpo. [...] Assim dançamos, na Meditação da Dança, os sonhos que vêem ao nosso encontro, renovados em forma de saudades do além. Dançando, participamos de sua transformação e transmutamos a nós mesmos no mesmo ato.

O fato se deu após um momento de meditação antes de ser iniciada a sessão de dança, na qual Bernhard (1983) disse ter tido uma ideia em seu coração e anunciou que ali, naquele momento, o termo 'sagrado' seria anexado à 'dança circular': "Do silêncio da harmonização nasceu em meu coração uma ideia — a ideia da 'Meditation des Tanzes': dança como um caminhar para dentro do silêncio, e como uma meditação em movimento". Assim afirma Barton (2006, p.17):

> A Dança Sagrada, como nós a conhecemos na Fundação Findhorn, nasceu em 1976 quando Peter Caddy, um dos fundadores da comunidade, convidou o professor Bernhard Wosien, de Munique, e sua filha Maria-Gabriele para compartilhar seus conhecimentos das tradições da Dança Sagrada do leste europeu durante a Conferência da Renovação Espiritual Europeia. O Professor Wosien era um bailarino desde sua adolescência.



Figura 65 - Fundação Findhorn: Implantação da Pedagogia das Danças Circulares Sagradas com Bernhard Wosien e Maria-Gabriele Wosien, 1976. (Acervo fotográfico da Fundação Findhorn)

Na atualidade, essas danças são reconhecidas como uma pedagogia com o nome de Dança Circular Sagrada, não representando, pois, uma ocorrência autônoma, mas a confluência de sentimentos, visões de mundo e metáforas de um determinado povo, cultura ou tradição. O conjunto de danças que Bernhard Wosien ensinou em Findhorn, denominado Danças Sagradas, emanou do nome em alemão *Heilige Tanze*; por sua vez, diz Barton (2006, p.18): "[...] mas alguns anos mais tarde ele não tinha tanta certeza de que Sagrada tivesse sido a escolha certa, pois a palavra tem conotações religiosas, mas o que ele queria expressar era a espiritualidade das danças". No entanto, foi impossível mudar o nome devido à aceitação de muitas pessoas por adotarem a inclusão dos corpos mental e emocional na atividade, e estas proporcionam um alinhamento "céu-terra".

O universo dos estudos e pesquisas das Danças Circulares dos povos e a relação com o sagrado traz à baila uma discussão de como a dança se relaciona com o conceito do sagrado. Nesse sentido, reporta-se a Bernhard Wosien (1983) que sempre era questionado sobre o porquê de chamar as suas danças de 'sagradas', provavelmente devido ao conceito de 'sagrado' conter a ideia de santificação ou santidade de algo elevado no plano religioso. No seu conceito, Bernhard Wosien (1983) refletia: "Ligar a qualidade de 'sagrado' ou 'santificação' com a dança de todas as coisas é chocante para muita gente, especialmente para aqueles que se consideram Cristãos". Ao justificar que em muitos países da Europa, nos dias

santos, após o ofício na Igreja, as celebrações são feitas com antigas danças tradicionais, que ainda guardam a sua originalidade, Bernhard Wosien (1983) complementa:

> Esta atitude tem a ver com a atitude negativa em relação ao corpo humano por parte de algumas igrejas cristãs que proclamam: "O corpo é o túmulo da alma". Essas pessoas não podem ver nem compreender que o ser humano é um ente sensual - espiritual que pode expressar uma alegria de viver direta e espontânea por meio da dança, e através da dança pode revelar todas as emoções de sua alma sem dizer uma palavra - tal qual é possível através da música. Está enganado quem quer que considere a dança incompatível com o sagrado e que acredite que a dança abre as portas para o mal ou para o pecado. Tais pessoas simplesmente projetam suas próprias sombras em algo que é basicamente neutro, completamente neutro.

A principal estrutura das Danças Circulares Sagradas é a simbologia dos gestos, passos, forma coreográfica e movimentação, de modo que sua ausência na dança origina uma falta de sentido para o círculo que dança e, como consequência, esvazia a dança de conteúdos performativos. A dança cresce organicamente em sua fruição e, na sua construção, o tempo e o espaço são criados campos que se formam como verdadeira substância. Enquanto a ação simbólica e a plasticidade espacial encontram-se o tempo musical e os temas míticos, a chave da sua natureza é ilusória.

Algumas danças são profundas em estruturas na sua simbologia, que se percebe um construto na arte que marca a sua especificidade, muitas vezes emblemática para o imaginário de alguns povos, sobretudo as danças tradicionais gregas, da Ásia Menor e da região dos Bálcãs que, na atualidade, é uma região mais conhecida por seus conflitos internos e disputadas políticas. Por outro lado, na antiguidade, foi o berço admirável de uma cultura riquíssima em danças e tradições, conforme explica Rodrigues (1998, p. 48-49):

> Ao longo da história, esta região, situada entre os mares Adriático, Negro e Mediterrâneo, foi a porta de entrada dos povos Asiáticos, entre os quais também os ciganos. Nos Bálcãs fundiram-se os mais diversos povos: os *Lírios* e os *Trácios* nos tempos pré-históricos; os *Aqueus* e os *Dórios* no segundo milênio a.C.; Os *Celtas* no século IV a.C.; os *Romanos, Germanos, Lombardos e Ávaros* no século VI; povos asiáticos de origem eslava (*sérvios e croatas*); e outros povos *eslavizados* (*búlgaros de origem tártara*). Além de todos estes povos, os Bálcãs sofreram também a invasão feita pelo *império turco otoman,* que durou mais de meio milênio, e a influência da *Grécia Antiga*, com seus templos construídos ao ar livre para ritos e apresentações dramáticas ou comédias, que se iniciavam sempre com danças em círculos ou coros de vozes. A maioria das Danças Circulares nos tempos antigos era feita em homenagem à Luz. Na sua origem, são chamadas de *"Kolo", "Horo", "Hora", "Ora" ou "horach",* que significa "corrente" ou "elo". Os padrões rítmicos são cheios de sub-ritmos do tipo 5/8, 7/8, 9/16 e 11/16, o que nos leva a entrar em outros padrões aos quais não estamos habituados, e que nos conduzem também a novos padrões mentais.

Na sua composição, há a marca do tema de quem a cria, revelando, no seu imaginário poético, a presença de si próprio. Sobre esse tema, diz Langer (1980, p. 215-216): "O trabalho de composição da dança é tão claro e construtivo, tão imaginoso e tão projetado quanto qualquer composição plástica ou musical; ele brota de uma ideia de sentimento, uma matriz de forma simbólica e cresce organicamente como qualquer outra obra de arte". Na linguagem encontrada na dança, é revelada uma qualidade poética, e esta dimensão pode estar submersa, emergindo configurada na expressão simbólica. De acordo com Langer (1980, p. 214): "A dança, a arte da Idade da Pedra, a arte da vida primitiva por excelência, guarda hegemonia sobre todos os materiais da arte". Outros elementos são o espaço no qual elas se realizam, a geometria sagrada, a história e a música das danças a ser interpretada pela sua configuração cênica.

Por fim, ao examinar o conjunto da sua obra, verifica-se que Bernhard Wosien foi um artista da vanguarda europeia, em meados do século XX. Portanto, pode-se falar que ele decodificou aspectos não verbais das danças tradicionais, manifestações culturais, dramas sociais e rituais ancestrais, utilizando-se da linguagem artística para constelar a mítica e a mística em comportamento experimental. Assim, polarizou o desenvolvimento imaginário do instinto teatral humano, suscitando temas e dramas da vida cotidiana.

Nesse sentido, Bernhard Wosien utiliza-se de um material tradicional que evoca lembranças inscritas no imaginário arquetípico, subjacentes às percepções sensoriais que se revelam em atos performativos de dança sagrada. Para Zunthor (2007 p. 30-31): "Muitas culturas no mundo codificaram os aspectos não verbais da performance e a promoveram abertamente como fonte de eficácia textual. Em outros termos, performance implica competência. Mas o que é aqui competência? À primeira vista, aparece como *savoir-faire*". Por sua vez, Bernhard Wosien realiza sua obra a partir de um material tradicional conhecido, e concretiza algo reconhecido, da atualidade à virtualidade; e conclui Zunthor (2007, p.31):

> A performance se situa num contexto ao mesmo tempo cultural e situacional: nesse contexto ela aparece como uma "emergência", um fenômeno que sai do contexto ao mesmo tempo em que nele encontra lugar. Algo se criou, atingiu a plenitude e, assim, ultrapassa o curso comum dos acontecimentos.

Partindo de projeções iconográficas motivadas pelos costumes e pelas pressões sociais, Bernhard Wosien utiliza-se do jogo cênico como abstração do real, bem como da representação do imaginário para se colocar no lugar do outro e construir, do mesmo modo,

um discurso simbólico vivido no ato performativo sincrético, reconstituído e projetado em estruturas pedagógicas do devir imagético.

3 APRENDENDO, ENSINANDO E TECENDO PASSOS NAS DANÇAS CIRCULARES SAGRADAS

O século XX iniciou quebrando antigos paradigmas, revolucionando a educação, a religião, as ciências e as artes em seus diversos aspectos. O cinema, a fotografia, a televisão, bem como as novas tecnologias, possibilitaram um salto revolucionário na maneira de viver da população mundial. Mais uma vez o mundo passou por ondas migratórias, nas quais as fronteiras culturais foram esgarçadas e a humanidade precisou reinventar como se relacionar com as diversidades que se fizeram presentes.

A dança teve, na ousadia de Isadora Duncan, um novo olhar para o corpo e para a gestualidade. O corpo enrijecido por técnicas em desuso deu lugar à liberdade de expressão que ela encontrou na natureza e na arte grega. A busca pelo sagrado na dança veio posteriormente com Ruth Saint Denis ao incorporar, na sua arte, elementos simbólicos de outras culturas e tradições, transformando-os em dramas míticos coreografados e dançados.

O diálogo revolvido entre o Oriente e o Ocidente demonstrou que existia outro mundo possível, e este estava posto para ser redescoberto e para poder se caminhar juntos na estrada a ser trilhada por uma humanidade desencantada e destruída por diversas guerras. A década de 60 revelou movimentos sociais nos quais interagiam a filosofia, a arte e a ciência em busca de uma maneira de viver livre de conceitos dogmáticos, mas ainda sem rumo para o novo que chegava a ritmo acelerado.

Caminhando com a evolução da modernidade, Bernhard Wosien[82] recuperou as coordenadas que interconectavam o tempo e o espaço no caminho da dança, rompendo com as limitações que as técnicas clássicas ainda estavam atreladas. Como teólogo luterano, por tradição de família, ele se fundamentou em conceitos de antigas reminiscências sapienciais, quebrando paradigmas e conceitos arraigados de um mundo intelectual e filosófico que já estavam sendo questionados como pensamento universal a ser seguido como a única verdade. Para ele, a dança é uma oração, uma arte silenciosa e nela está contida a gramática do movimento. Sobre a sua concepção da arte da dança, Bernhard Wosien[83] diz que:

---

[82] WOSIEN, Benhard. *Dançar é aprender que tudo passa*. Uma seleção de artigos traduzidos para o inglês da revista Alemã Balance. Texto extraído da revista - The Dancing Circle – Volume 4. Compilada por Judy King, s/d.

[83] WOSIEN, Benhard. *Dançar é aprender que tudo passa*. Uma seleção de artigos traduzidos para o inglês da revista Alemã Balance. Texto extraído da revista - The Dancing Circle – Volume 4. Compilada por Judy King, s/d.

> A arte de dançar é um símbolo para a lei que tudo passa. Quando a dança acaba, você nada tem para se manter, exceto o que fica em sua memória, em seu corpo e em sua mente. A coisa principal é que durante a dança, esse dançarino encarnou a essência do movimento e esse entendimento da transitoriedade das coisas. O que estamos criando através da dança no tempo e no espaço está apenas aí nesse momento. [...] Se olharmos simplesmente as formas, podemos entender a qual família a dança pertence. Uma característica a mais é que cada dança tem um ritmo básico, assinatura de tempo, e naturalmente a linha da melodia.

O estudo das Danças Circulares Sagradas, na contemporaneidade, impõe muitos desafios, sendo o primeiro deles a questão da materialidade e compreensão da serpente como concepção do sagrado nas danças circulares, bem como do termo sagrado nestas danças de roda. A pesquisa de Bernhard Wosien, que teve início na década de cinquenta, indicava que este viés só seria possível recuperando a gestualidade encontrada nas danças tradicionais, que ainda eram dançadas pelo povo nas vilas e nas festas tradicionais das aldeias; assim como estudar os fragmentos da estética sagrada encontrados na arqueologia da Europa Antiga.

A sua pesquisa com as danças de roda teve início em Dresden, ao assistir um conjunto folclórico da Iugoslava chamado Kolo que, ao sentir a alegria e o arrebatamento dos saltos e das sequências rítmicas dos passos, aceitou o convite para fundar um grupo de arte popular da Sérbia. E com essas palavras Bernhard Wosien (2000, p.106) relatou sua experiência: "Pesquisar os velhos costumes dos sérbios de Lausitz e dar-lhes formas coreográficas de uma pantomima dançante constituiu-se meu maior interesse. Dediquei-me a essa tarefa e a essa gente intensamente, de alma e coração, durante quatro anos". Eram jovens de famílias de camponeses que mantiveram sua identidade e singularidade, e esta experiência contribuiu para Bernhard deixar a rigidez do bailarino clássico e compreender a espontaneidade da dança popular, a qual passou a se dedicar desde então.

Ao relatar seus primeiros contatos com as danças folclóricas, Bernhard relembra seu tempo de jovem estudante que percorria regiões da sua terra natal, a Polônia, e se encantava ao compreender o mundo mediante a história que o andar da dança contava. Assim ele se expressou: "O caminhar é, a meu ver, muito importante, porque se dá passo a passo. O passo é um salto à frente, com o meu movimento de corpo e com aquilo que acontece em mim" (Bernhard Wosien, 2000, p.103). Viajar e conhecer, para aprender fora da escola, era a proposta de se tornar alguém com um olhar mais real do que acontecia com seu próprio povo, ou seja, a cultura popular que já estava submergindo e sendo apagada da memória.

Muitas dessas danças antigas se perderam, deixando fragmentos em músicas, em cantigas e em breves descrições. Bernhard viu a possibilidade de construir uma nova versão

que permitisse a interação entre a memória e o cotidiano, o que reforçaria os laços afetivos entre os participantes. Ao retomar o gesto em sua força expressiva nos atos de dança, Bernhard abriu possibilidade para os signos serem interpretados no âmbito da performance artística, o qual entrelaça a linguagem e o aspecto social no seu modo de agir e fazer, marcando, assim, a temporalidade e singularidade do espaço, no qual a performance cultural em ações de dança acontecem.

Os muitos caminhos que Bernhard Wosien percorreu efetivaram escolhas significativas no diálogo que manteve na transculturalidade do intangível, nas ambiguidades encontradas, nas circunstâncias diferenciadas e nas percepções das manifestações artísticas e religiosas. Para o bailarino, como pesquisador, conhecer o conteúdo das danças dos povos abriu portas para detalhes inusitados em vários campos, e desta maneira Bernhard Wosien (2000, p.103) afirma que: "De todas as danças populares que estudei, as minhas preferidas eram aquelas que ainda tinham suas raízes na fé. O sentido para o simbólico foi-me despertado, inicialmente pelo meu pai, pela escola humanística que frequentei e pelo estudo de teologia". A constatação relativa aos diferentes elementos do ritual, bem como a equivalência do sagrado e da religiosidade despertou novos impulsos em direção à tradução artística dos povos, como um dialeto nos passos das danças.

Quando Bernhard Wosien apresentou sua pesquisa inicial aos moradores da Comunidade de Findhorn, na Escócia, teve como intérprete e colaboradora a sua filha Maria-Gabriele, que a partir daí passou a seguir o caminho do pai, tornando-se a maior autoridade em Danças Sagradas da atualidade. Maria-Gabriele nasceu em 1940 e teve sua formação básica na escola de Rudolf Steiner, o criador da Antroposofia. Estudou ballet clássico, as tradições das danças folclóricas europeias e meditação da dança com o seu pai, na Alemanha. Aprendeu o ritual Dervixe Mevlevi em Londres e na Turquia, além de mitologia hindu e dança devocional na província de Gujarat na Índia. Na Universidade de Londres, recebeu o título honorário de mestre em Artes e em Língua e Literatura Russa. Pós-graduou-se em Educação, é PhD em Contos Folclóricos Russos. Maria-Gabriele tem vários livros publicados e ministra palestras, workshops e treinamentos em diversos países sobre as tradições das Danças Sagradas.

Em 2008, ano em que foi celebrado o 100º aniversário de nascimento de Bernhard Wosien, sua filha e parceira da criação da pedagogia das Danças Circulares Sagradas, Maria-Gabriele Wosien, lança uma edição comemorativa[84] com o título "O Caminho da Dança", e

[84] Bernhard Wosien, *Der Weg des Tänzers. Selbsterfahrung durch Bewegung*, Metanoia-Verlag, 2008.

na introdução do artigo ela conta como foi tecido o seu caminho para continuar os passos do pai. O que lhe vem à mente é um fragmento de um poema, que diz: *"[...] Seu coração está sincronizado, através de um batimento firme ao grande ciclo de um advento eterno [...]* [85] E assim ela inicia o seu relato[86]:

> *Ao mesmo tempo em que eu estava trabalhando na minha tese sobre folclore russo na Universidade de Londres (1965-69), meu pai desenvolvia sua 'dança meditativa'. Antes eu havia decidido não restringir minha carreira a uma instituição, ou teatro, e mais uma vez agora, diante de uma decisão profissional, eu não conseguia me imaginar me tornando parte de um departamento acadêmico.*
> *Enquanto estudava para minha graduação, eu tinha encontrado a tradição do dervixe Mevlevi que deu asas ao meu corpo e minha imaginação. Porque não havia nada semelhante a ser encontrado na tradição Cristã, que fizesse uma ligação entre espírito, alma e corpo através de uma disciplina espiritual e caminho de vida?*
>
> *...O vasto céu se estende diante dele cheio de formas,*
> *e cada uma pode clamar: venha, me conheça!*
>
> *Um dia, fui chamada inesperadamente por um grande amigo meu, que me mostrou uma longa lista de tópicos a serem publicados por uma editora de Londres, me convidando a "me servir" de um dos títulos. A série era chamada "Arte e Imaginação" e já tinha alguns poucos títulos impressos. Eu escolhi um chamado Dança Sagrada. Encontros com os deuses*[87]*. O livro foi publicado simultaneamente em várias línguas - e iluminou para mim um número de novas possibilidades de combinar dança e pesquisa.*
> *Enquanto isso, pelo que sei, no norte da Escócia um grupo internacional de visionários da Nova Era haviam formado uma comunidade que tinha descoberto a dança como uma prática espiritual*[88]*. Eles convidaram meu*

[85] Rainer Maria Rilke, *Angel*, da coleção de Novos Poemas.
[86] Copyright M.-G. Wosien.
[87] Thames and Hudson, London/New York 1974. O título do livro se tornou o nome da então em desenvolvimento *Dança Sagrada*.
[88] A comunidade de Findhorn, Moray, Escócia.

pai e eu para ajudar a desenvolver programações de dança para seu cotidiano e ocasiões festivas.

Durante este período eu passei vários longos períodos de tempo no norte da India aos pés do Himalaya, fascinada pela figura de um santo, que era adorado como um avatar, uma encarnação do Shiva da dança[89]*, que ensinava tradições anciãs de yoga Védica.*
Um dia eu estava sentada no terraço de um ashram perto da pequena tenda onde este professor vivia, quando eu ouvi de repente através da porta aberta a música que eu conhecia das aulas de dança do meu pai... Fiquei sabendo depois que uma fita cassete havia chegado aos Himalayas através de um presente de um amigo ao Mestre Yogue.

...E apodere-se de você, como se para criar um você novo,
E quebre você para fora de sua forma...

De volta à Alemanha, anunciei ao meu pai que eu estava agora pronta para assumir e continuar o seu trabalho de Dança Meditativa, o qual eu tentaria combinar pesquisa e trabalho prático. Durante os poucos anos restantes de sua vida meu pai foi para mim um mentor muito paciente e dedicado.

[89] Maria-Gabriele Wosien, Babaji – *Message from the Himalayas*, G. Reichel Verlag, 1978.



Figura 66 - Bernhard Wosien e Maria-Gabriele Wosien, parceiros na criação da Pedagogia das Danças Circulares Sagradas. (Acervo fotográfico da Fundação Findhorn)

Ao caminhar com as danças, Bernhard encontrou muitas pessoas e algumas delas se aprofundaram na sua proposta por acreditarem no bailarino visionário que intuiu algo muito além do que o dançar. No entanto, cada um vivencia e encontra aquilo que lhe corresponde, é o destino! Os encontros só produzem frutos quando acontece algo dos dois lados, ou seja, quando existe uma correspondência. Só encontram pessoas que, de algum modo, têm a ver uma com a outra.

Bernhard era um contador de histórias, e estas variavam muito; ele era muito criativo, entediava-se com ele mesmo e esquecia, assim como os passos das danças que criava. Ele ensinava, criava uma dança e depois não sabia mais. Aí vieram as pessoas que queriam saber o que ele estava fazendo, e estas foram seus colaboradores que passaram a escrever e anotar suas histórias e passos de dança.

Ouvindo alguns dos seus antigos colaboradores que conheceram e dançaram com Bernhard, disseram que ele acreditava que poderia ensinar num local onde as sete belas artes e a filosofia grega seriam o fio condutor de todo o processo. Portanto, acredita-se que a proposta da pedagogia das Danças Circulares Sagradas seja um ‘novo’ Renascimento da dança no mundo contemporâneo. Ele acreditava, ainda, que o ser humano é lúdico, religioso e que almeja se unir ao Divino. Acreditava e filosofava dizendo que o caminho e a meditação da cruz significavam santificar o olhar e observar os acontecimentos pela perspectiva do céu, Deus e o mundo, deuses e estrelas.

Ao refletir sobre as memórias de Bernhard, a cada vez, entende-se as suas palavras de diferentes formas, outra dimensão da vida e da dança. É quase unânime que a principal mensagem de Bernhard Wosien foi a *Meditação em Cruz*, na qual ele considerou as três etapas da iniciação: o caminho interior do esotérico. As etapas do caminho de iniciação não são apenas interno/silêncio, significam expressar para fora o que aprendeu dentro: é a relação: extrovertido *x* introvertido. O que aparecia nos seus gestos, na dança, era a sua máxima: *"se você não ultrapassar todas as fronteiras, você não pode ir profundamente para dentro e totalmente lá para fora".* A Dança, em si, é neutra, você medita a dança e pode ser feita com alegria e extroversão. A Dança mais elaborada é um desafio, pois você tem que estar aqui e agora. A conexão é individual, mas é necessário expandir para fora e compartilhar. As coisas aconteciam para ele, e Bernhard dizia: *"Eu vi a Dança no silêncio do caminho escuro e que permitiu que eu encontrasse a mim mesmo".*

A pedagogia das Danças Circulares Sagradas chegou ao Brasil em 1986, sendo trazida pelo arquiteto mineiro Carlos Solano Carvalho, que viveu por seis meses, em 1984, na Comunidade de Findhorn, no norte da Escócia. Ao participar de um programa de cursos para o desenvolvimento humano, Solano (CARVALHO, 1998, p. 7) fez treinamento com Anna Barton e guarda em sua memória o que compreendeu e incorporou da sua primeira mestra: "Quando repetimos os movimentos, realizados ao longo dos séculos por inúmeras gerações, despertamos, da "memória do planeta Terra", o significado profundo contido em cada gesto. [...] O que diferencia a Dança Sagrada da Dança Folclórica é a consciência com que dançamos: com a Dança Sagrada criamos energia". Ao concluir o treinamento, Carvalho (1998, p.7) foi informado de que seria o primeiro instrutor de Danças Sagradas do Brasil. Ele afirma que: "Achei curioso, mas, na época, não imaginava trabalhar profissionalmente com as Danças. Dançava por puro prazer". Retornou então a Belo Horizonte em 1986, reunindo amigos e dançando informalmente; posteriormente, o trabalho se organizou, evoluindo para o formato de cursos isolados, aulas regulares e promoção de eventos. Ao rememorar o início desta pedagogia no Brasil, Carvalho (1998, p. 8) diz que:

> Foram anos de trabalho nos mais variados ambientes: clínicas, institutos, escolas, empresas, órgãos públicos, praças, universidades, congressos, centros de cultura, não só em Minas, mas também em outros estados. Os temas dos cursos eram bastante diversificados. O entusiasmo dos participantes era sempre o mesmo: todos amavam dançar.

Outro espaço que também vivenciava as Danças Sagradas era a comunidade de Nazaré

Paulista, assim explicando Ramos (1998, p. 12):

> No centro de vivência de Nazaré, pelo fato de sua fundadora, Sarah Marriot, ter morado em Findhorn, as Danças já eram ensinadas há algum tempo, mesmo antes do ano de 1995, quando aconteceu a grande ampliação desse conhecimento através da vida de Anna Barton. Portanto, muitos já as conheciam e aplicavam. Solano foi um dos que ajudou nessa ampliação.

Alguns de seus seguidores estiveram no Brasil e deixaram seus ensinamentos a partir do que aprenderam com Bernhard, adaptando para a sua realidade. A primeira que chegou ao Brasil foi Anna Barton, em 1995. Ela foi convidada por três grupos distintos (Bahia, São Paulo e Salvador), mas este estudo vai se referir ao encontro com Anna em São Paulo, que foi patrocinado pela Triom, Editora, Livraria e Centro de Estudos. Na visão de Lorthiois (1998, p.38):

> Anna Barton, da comunidade de Findhorn, quando esteve no Brasil em julho de 1995, ressaltou que a Dança é um instrumento para a Paz e a Tolerância. Ela promove a compreensão mútua porque permite, através da movimentação corporal, penetrar na sensação, na visão de mundo do outro, até na sua maneira peculiar de sentir a terra, pois os passos das danças refletem a topografia dos lugares. Não se dança da mesma maneira nas planícies (onde os passos podem ser longos) ou nas regiões montanhosas, sobre pedregulhos (nestes casos os passos são pequenos, parecem pulos). Não se dança da mesma maneira ao ar livre, ou nos porões: durante a guerra, certas danças dos judeus tiveram seus passos e movimentos reduzidos e silenciados, por terem sido dançadas na clandestinidade.

A vinda de Anna Barton a São Paulo alavancou o movimento da pedagogia das Danças Circulares Sagradas no Brasil. Ela foi um marco para um grupo de pessoas que participou do seminário, no qual se teve acesso ao primeiro material de qualidade denominado "O Espírito da Dança", um livreto, um CD e um vídeo produzido por Findhorn, traduzido e divulgado, no Brasil, pela TRIOM[90]. Barton convidou brasileiros para participarem da comemoração dos 20 anos de Dança Circular Sagrada, no Festival de Músicas, Cantos e Danças Sagradas na Findhorn Fundation, em 1996.

Carvalho (1998, p. 9) foi um dos participantes dessa viagem, expressando-se assim sobre o grupo de brasileiros: "Uma dessas pessoas é a Renata C. L. Ramos, professora de São Paulo, também formada em Findhorn, que dividiu comigo a coordenação de uma viagem de retorno à Escócia com um grupo de vinte e cinco brasileiros, para o *Festival de Vinte Anos da*

[90] TRIOM: Livraria e Centro de Estudos, com sede em São Paulo. É a principal empresa especializada em Danças Circulatres Sagradas, que propõe Seminários nacionais e internacionais, Cursos de Formação básica e avançada; além dos livros e materiais didáticos que edita, patrocina e divulga, tanto no Brasil quanto no exterior.

Dança Sagrada, em julho de 1996". Outro focalizador, o bailarino clássico Luiz Carlos Nogueira Arad, expõe a sua experiência nessa viagem (1998, p. 81): "O Festival de 20 anos das Danças Sagradas reunia focalizadores de todo o mundo e, além dos queridos Anna e Peter, tive o prazer de conhecer e aprender várias danças com Maria-Gabriele Wosien, filha de Bernhard Wosien, introdutor das Danças na comunidade escocesa". O matemático e focalizador Paulo Murakata (1998, p. 170), que há muito trilhava o caminho das danças étnicas, assim se colocou sobre o Festival:

> Dançar com aquelas pessoas era muito especial. Pelo amor, pela força, pelos movimentos e pela energia dos círculos, que formavam uma mandala viva. Eram momentos de pura emoção, em que eu fechava os olhos e me sentia banhado de luz, totalmente iluminado, dançando com a Luz, sentindo-me a própria Luz!... Eu me sentia inteiro, único!... Ao mesmo tempo era o Tudo e também era o Nada. Não existia Tempo nem Espaço, era apenas a sensação de estar em êxtase, em pura felicidade, num momento da Eternidade... Sabia que a Dança Sagrada estava sendo muito importante na minha vida. Tinha consciência da força sutil e das energias que nos restabelecem, nos integram, nos curam e nos iluminam. Mas o meu lado racional queria saber mais dessa real importância. Para ele não bastava vivenciar a alegria, o amor e a luz.

Em 1996, Peter Valance, que recebeu de Anna Barton a incumbência de ser o responsável pelo prosseguimento das danças em Findhorn, esteve com os brasileiros na Triom, em São Paulo. Ele trouxe outro olhar para as danças e iniciou os brasileiros nas danças ciganas e da região dos Balkãs. Também foram repassadas muitas danças tradicionais gregas, como as danças de labirinto; e danças celtas, como 'Maypoles', ou o 'Pau de Maio', que no Brasil é conhecida como 'Pau de Fitas'.

Peter também é um contador de histórias e um viajante dançarino, trazendo aos brasileiros outro modelo de focalizar as danças de Findhorn, além da abertura que foi oportunizada a esta pedagogia nos festivais que se seguiram com a sua direção na Findhorn Fundation. Desde então, todos os anos, a TRIOM mantém um grupo de brasileiros participando do Festival de Findhorn. Sobre a vinda de Peter ao Brasil, Sampaio (1998, p. 97) diz que:

> Quando estive com Peter Valance em outubro de 1996, percebi o quanto as Danças Sagradas eram importantes para os povos primeiros, sendo comparadas à respiração, pois, para eles, não era possível viver sem dança. E no Workshop realizado na casa da Renata, local muito acolhedor, ele nos contou uma história sobre o momento da criação do mundo, uma História Celta, que nos mostra um pouco do que as Danças Sagradas podem nos oferecer, preenchendo os nossos corações e resgatando a alegria de viver em comunhão com o universo.

Em agosto de 1997, os brasileiros foram agraciados com a mensagem da pioneira e primeira mestra, que abraçou o trabalho dentro da Fundação e o coordenou por vinte anos. Em suas memórias, Barton (1998, p. 5) afirma que:

> Quando participei pela primeira vez de uma sessão de Dança Sagrada com Bernhard Wosien, há pouco mais de 20 anos, eu não poderia imaginar quantas mudanças isto traria para mim e para minha vida. Através dos anos, dançando em círculo com pessoas compreensivas e acolhedoras, pude experimentar muitas sensações agradáveis de harmonia, paz, entusiasmos, divertimento e companheirismo. Delas veio o sentimento de que dançar nos cura, e também nos ajuda a ter maior compreensão de outras culturas, pois nos leva a entrar em contato com as danças tradicionais de muitos países. Pelo fato de as Danças terem sido criadas a partir de uma motivação espiritual, podemos mergulhar nessa energia e, assim, beneficiar a nós mesmos e aos outros, usando-a para o nosso próprio bem e para o bem do nosso planeta. Eu abençoo o dia, há muitos anos atrás, em que "fui dançar e relaxar".... E me faz bem à alma ver como a Dança Sagrada está se difundindo pelo planeta, trazendo alegria e paz a tantas pessoas.

Outro marco importante da vinda de Anna Barton e de Peter Valance ao Brasil, bem como o encontro com Gabriele em Findhorn, durante o Festival, foi o encontro de alguns entusiastas com a pedagogia e que foram convidados pela TRIOM para registrar suas experiências e vivências com as Danças Circulares Sagradas. A aglutinadora desse grupo, Renata Ramos (1998, p.10), foi conhecendo cada um dos autores nos mais diversos momentos e situações e, de repente, algo mágico acontece e nos organizamos e contamos nossas experiências em forma de relatos:

> *Há 10 meses atrás, entusiasmada e maravilhosamente preenchida pelo amor às Danças Circulares Sagradas, percebi que tinha muito a compartilhar sobre essa nova e, ao mesmo tempo, milenar forma de reunir pessoas. Mas percebi que, assim como eu, muitos dos que já trabalhavam com as Danças teriam experiências ricas para contar. Contatei os amigos "dançantes" mais próximos no momento e expus a ideia de escrever um livro. Todos a favor, marcamos uma reunião para o dia 24 de janeiro de 1997.*

Éramos poucos e sabíamos pouco, mas a escrita saiu do coração, assim como o encontro dos doze autores. Após a formação com a Anna Barton, na Fundação Findhorn, em 1993, Renata conhece Carlos Solano em Nazareth Paulista, em 1994, e assim começa a sua peregrinação:

> *Um ano depois, na I Clínica de Jogos Cooperativos organizada por **Fábio Otuzi** Brotto no CEPEUSP, ao focalizar uma vivência de duas horas, encontrei **o Luis Arad** que já conhecia as Danças e estava à procura de mais material e a **Cristina,** professora de folclore da Escola Superior de Educação Física de Goiás. Conheci também **Marcus Ivan**, braço direito de Fábio*

> *nos Jogos Cooperativos. Nesse mesmo ano, entrou para o grupo de Danças de 6ª feira de manhã na TRIOM, a **Gláucia**, mulher com sangue de dançarina cigana nas veias. [...] Na vinda de Anna Barton, conheci **Céline** e **Mercedes**. Também conheci **Ana Lúcia.** [...]. Através de Céline, conheci **Maris Stella**. [...] No encontro internacional em São Paulo, chamado Imaginária, e focalizado por May East e Craig Gibsone, da Comunidade de Findhorn, conheci o **Luiz Eduardo**, músico e psicólogo. Em 1995, o **Paulo**, expert em Danças Étnicas, veio fazer Danças Sagradas na TRIOM, em sua busca pelo Sagrado. E a **Marizilda**, que sempre gostou de dançar, leu sobre as Danças na programação da TRIOM e começou a frequentar as aulas. (RAMOS, 1998, p.13-15)*

A iniciativa de Renata Ramos (1998, p.15) proporcionou outro ciclo das Danças Circulares Sagradas no Brasil:

> *Voltando à história deste grupo de autores, seria interessante dizer que começamos realmente a nos unir a partir do ano de 1995. A amizade que se instaurou culminou em julho de 1996, quando fomos juntos para a Comunidade de Findhorn, na Escócia, participar do Festival de Aniversário dos 20 Anos das Danças Sagradas. Tivemos a felicidade de participar dessa festa planetária, quando representantes das mais diversas partes do mundo dançaram de mãos dadas! Além da maioria dos autores desse livro, outros brasileiros "dançantes"- como o Carlos Solano e o grupo mineiro, as sulistas de Blumenau e uma única carioca – representaram o Brasil numa noite inesquecível, auxiliados pela presença forte de May East. Como tantas vezes conversamos, o objetivo desse livro é proporcionar uma visão rica das Danças Circulares Sagradas, já que somos, como disse no inicio desta apresentação, doze pessoas com diferentes bagagens culturais, atuando em diferentes áreas de trabalho. A certeza de que esse trabalho é fundamental para re-conectarmos, dentro de nós mesmos, sentimentos e sensações necessárias à inteireza de nosso Ser, é o que nos une.*

O livro, com o título de *Danças Circulares Sagradas: Uma proposta de Educação e Cura*, patrocinado pela TRIOM e Universidade Anhembi Morumbi, foi lançado em Abril de 1998; foi uma noite em que se reuniram os doze autores para celebrar um momento marcante da história das Danças Circulares Sagradas no Brasil, cantando, dançando e contando as experiências vivenciadas, o que fez desse livro um material inédito de pesquisa e informação sobre esta pedagogia que estava dando seus primeiros passos no Brasil.

O ano de 1998 foi um marco para esta pedagogia e para os brasileiros, no primeiro semestre foi lançado o livro que discorria sobre as vivências e registros das intuições e inspirações sobre algo novo que fomos presenteados. Em julho, um novo grupo foi a Findhorn participar do VII Festival, o qual homenageava o Brasil e os seus 500 anos de descobrimento

pelos portugueses. Nesse evento, as Danças dos 'Povos Tradicionais' do Brasil estiveram presentes com Kaká Wera Jecupé, o convidado especial do evento. Esse foi um momento que esta pedagogia foi reconhecida pelo Ministério da Cultura- MINC, quando patrocinou a minha viagem para o festival, no qual representei o Brasil com as Danças Folclóricas Brasileiras e participei de momentos com Anna Barton, Peter Valance e com a comunidade de Findhorn no Universal Hall, tendo a Frances Rose Feder como tradutora. Para essa viagem, também contei com o apoio de May East e da TRIOM.

Em outubro de 1998, ainda com reflexo da primeira viagem ao Festival de Findhorn, no qual foram disponibilizadas vinte e cinco vagas para os brasileiros que, além de participarem da comemoração, também conheceram Maria-Gabriele Wosien. Esta se comprometeu a trazer os ensinamentos da fonte de Bernhard para os brasileiros e sul americanos, pois, além de filha e seguidora, também foi parceira do seu pai na idealização e implantação desta pedagogia na Comunidade de Findhorn. Essa foi a sua primeira visita ao Brasil, que contemplou as cidades de São Paulo, Salvador e Belo Horizonte.

Desde então, Gabriele vem continuamente ao Brasil e quem a acompanha faz uma espécie de formação continuada ao realizar todos os seus temas desenvolvidos para a pedagogia. Além das viagens de pesquisas e estudos a vários países, dos treinamentos e aprofundamentos em Danças Circulares Sagradas, também já foram realizados dois filmes, no Brasil, com dançarinos brasileiros: *São Francisco de Assis* e *Símbolos em Movimento: danças de Oração,* tendo a bailarina mineira (Arad) Cristiana Menezes como a "Mäitre de Dança", para as filmagens.

Por ter certificação e qualificação com titulação acadêmica, Gabriele orientou aos interessados a seguir seus estudos com o escopo desta pedagogia. A sua primeira participação em programas de Pós-Graduação foi no Mestrado em Ciências da Religião, da PUC-Goiás, em abril de 2000. Também em Goiânia, neste mesmo ano, Gabriele iniciou um projeto com a saúde mental em Hospital Psiquiátrico intitulado "Arte é Terapia", abrindo a possibilidade para outros profissionais atuarem com esse conteúdo artístico e terapeutico.

Em 2001, decidi passar meu aniversário com amigos que me ensinaram os primeiros passos desta pedagogia, a família Scornik, Cláudia e Pablo, em Buenos Aires e conheci Friedel Kloke, que estava vindo pela primeira vez à América do Sul. Ainda fui convidada a ir participar desse encontro em algumas cidades portenhas. No início da organização da viagem, éramos um grupo grande de brasileiros, mas na véspera da viagem aconteceu o fatídico *'11 de setembro*' e muitos desistiram. Restaram apenas quatro brasileiras para o evento em Buenos

Aires: Lia Simões, Patrícia Azzarian, Dorothy Pritchard e eu. Atendendo ao convite de brasileiros, Friedel[91] veio em 2003 para a sua primeira oficina no Brasil e, em 2005, iniciou o curso de formação de focalizadores pela sua escola da Alemanha, o *AusbildiengsInstitut*, que aconteceu por três anos na cidade de Florianópolis e, na sequência, em Recife.

Em 2008, a formatura foi celebrada na sede da escola na Alemanha, em Rotenburg o.d. Tauber[92], onde ela contou a sua versão sobre o mestre Bernhard Wosien, e segue o seu depoimento[93]:

> *Na década de 50/60 Bernhard trabalhou como "Mestre de Dança" com os atores, bailarinos e compositores mais famosos da Europa. No filme Francesca, onde Bernhard participa fazendo o seu próprio papel, diz: "Nós todos temos diferentes encontros e as pessoas falam coisas diferentes dessa pessoa". Também percebia a questão delicada com os bailarinos clássicos: para eles o Folclore é menos, não gostam de dar as mãos e depois se apaixonam pelo folclore. Além disso, não se dança uma dança de um país em outro; nem dançam juntos homens e mulheres. Turistas atropelam estas regras e fazem o que têm vontade; para turista tudo bem, mas para os povos não. A questão política/nacionalista é inadmissível, pois para determinados comportamentos as regras são muito estritas em vários países da Europa.*
>
> *O final dos anos 60 foi um momento do "Poder das Flores" e "Paz e Amor". O impulso era o mesmo no mundo todo; estudantes do mundo todo se manifestaram. Bernhard criou Enas Mithos: uma dança utilizando-se de uma música popular, que havia se tornado um hit na voz de Nana Mouskouri, reconhecida cantora lírica grega. A dança ficou conhecida com o nome de uma das ilhas da Grécia chamada "Kós", e a importância do símbolo desta dança é que todos dão as mãos e dançam juntos. Esta foi uma das grandes intuições de Bernhard.*

Por fim, ela conclui que seu encontro com Wosien trouxe uma mensagem especial: a relação *Aluno x Mestre*, passando para ela essa função do reconhecimento *Mestre x Discípulo* e o ensinar. Há trinta anos Friedel forma pessoas em vários países.

Em 2001, o Brasil conheceu Laura Shannon, pesquisadora e focalizadora de Danças Sagradas, especialista em danças com mulheres, com foco nas danças ciganas, do Oriente e

---

[91] Friedel Kloke-Eibl: Estudou ballet clássico quando jovem e tornou-se Mestre de Dança Sagrada e Meditativa após estudos e atuando, por oito anos, como colaboradora de Bernhard Wosien, com quem aprendeu a metodologia e pedagogia das Danças Sagradas e, posteriormente, sistematizou e ensina em vários países. Criou e é diretora do Ausbildiengsinstitut, com sede na Alemanha; também ministrou duas formações no Brasil (Florianópolis, 2005/ 2007; e Recife, 2006/ 2008). É mãe de Saskhia e Nanni Kloke, ambas estudaram com Bernard e hoje seguem os passos da mãe.

[92] Palestra de Friedel Kloke para os alunos brasileiros que participaram do: Intternatinalen Sommerwoche, em Rotenburg o.d. Tauber, Alemanha, com Friedel Kloke e Nanni Kloke: Treinamento de dança, teoria e didática.

[93] Registro pessoal: Maria Cristina Bonetti. Tradução: Frances Rose Feder, tradutora nos eventos Internacionais de Danças Circulares Sagradas.

dos Balkãs. Ela possibilitou aos dançantes brasileiros outro olhar para as danças e o Sagrado Feminino. Laura morou um longo período na Findhorn Foundation e já há alguns anos mora na Grécia, onde, sistematicamente, reúne mulheres na Ilha de Lesbos para aprofundamento das danças tradicionais e sagradas.

Em 2002, um grupo de dançantes, inspirado no Festival de Findhorn, criou o Encontro Brasileiro de Danças Circulares Sagradas, e desde 2004 o evento acontece em Embu das Artes - São Paulo. Na atualidade, o Brasil recebe focalizadores e Mestres de Danças Sagradas, bem como muitos brasileiros são convidados para apresentarem nossas danças em outros países.

Com a colaboração de muitos e conspiração do universo, o sonho de Bernhard e Gabriele tornou-se realidade no Brasil, que gira nos passos e nas encantarias desta pedagogia que já se alastrou por todos os estados e espaços de atuação.

3.1 Entre o Céu e a Terra: A Trajetória da Serpente na Metáfora Dançada

Os mitos de origem, que narram o surgimento da Terra e do Céu, reportam-se a metáforas poéticas para explicar como foi o processo de criação do nosso Cosmo. Sendo assim, criaram-se lendas de acordo com a compreensão da época, expressando-as em arte como estética e comunicação sagrada.

Em muitos deles, encontra-se a simbologia da serpente inscrita nos sinais ctônios e celestes da Terra e do Céu, assim como no corpo da Deusa e artefatos nos quais respaldam a arqueologia. Essas são lendas muito antigas, bem como os fragmentos da arte e comunicação sagrada de povos que hoje são considerados apenas na mitologia, pois há muito tempo desapareceram da civilização e deixaram apenas parcas e imprecisas informações, além dos vestígios de sítios arqueológicos que foram destruídos para levar aquela cultura ao esquecimento, conforme foi discutido no primeiro capítulo.

Descrevem-se, pois, a partir deste parágrafo, reminiscências da autora da tese que partem de vários estudos realizados com a Drª Maria-Gabriele Wosien, como também com outros focalizadores, com pesquisas, estudos, conversas e vivências ministrados também pela autora, os quais serão identificados com notas e referências.

Inicia-se, portanto, com os fragmentos possíveis de ser anotados no Seminário Grécia - Danças e Mitos Gregos[94], no qual a focalizadora diz que o mito reflete uma imagem interior, e

[94] WOSIEN, Maria-Gabrielle. Síntese do Seminário: Gríechenland Tanz und Mythos; Europa Der Kulturen.mit. Tradução: Elizabeta Racine Thessaloniki/Synthonia/Metamorphosis; Grécia: 16 a 22 de junho de 2004.c.

a imagem da realidade exterior é sempre a projeção do mundo interior, no entanto, essas realidades vêm mudando ao longo dos tempos. Nesse momento em que todo o conhecimento fica à disposição de cada um de maneira tão rápida – quando temos tanta tecnologia à nossa disposição e compreendemos o que temos em nossa alma, é como se o nosso coração se alargasse. O indivíduo, como microcosmo, possui todo esse conhecimento condensado em si, que deve ser diluído na água da nossa consciência. Nisto a globalização pode ser uma grande oportunidade para que se tenha a dança como instrumento.

A visão de mundo dos gregos foi pautada em toda a complexidade da vida que foi transformada em histórias e mitos e é através do teatro que o mito ganha vida, vira realidade vivida pelos homens. Nosso desafio é dar o salto do tempo antigo para uma dimensão atemporal e, ao mesmo tempo, contemporalizá-la com o que temos hoje como questões. Por exemplo, nos sonhos as imagens podem ser contemporâneas, mas na realidade são apenas "roupas". Os sonhos trazem conhecimento ancestral, como peixes que sempre nadaram nas águas de todos os tempos. A respiração é a força de Deus em mim. Com o suspiro (Ahhhh...!!!), o próprio Deus expande o seu corpo em mim – abre espaço para uma revelação. Todos os seres vivem desse respiro divino.

Em outros tempos, quando as pessoas se encontravam, estas compartilhavam suas histórias e emoções. Essas histórias fazem parte da riqueza da humanidade em diferentes expressões, como as fábulas. Imagens em movimento, com ritmo. As formas mais antigas são formas geométricas, a forma primordial que contém tudo em '*UM'* e é nada ao mesmo tempo.

A mitologia grega não é uniforme, uma vez que os mitos da criação se multiplicaram. O mito original era matriarcal. Havia uma noite primordial – a Deusa Nix – que cobria o mundo com seu manto negro. Essa escuridão se movia por um vento forte que vinha do norte. Esse vento se transformou em um ciclone – uma espiral. Depois de um tempo, a '*Noite*' engravidou desse vento e dessa relação Noite/Vento surgiu um '*Ovo*' esplêndido. De maneira inesperada, esse ovo se abre e dele saíram todos os elementos do nosso mundo.

A mulher arquetípica – *Métis* – tinha todas as qualidades e sabedoria do feminino. Métis, em um grande encontro dos deuses, recebe o anúncio de *Anank* (a Moira da necessidade) que está grávida de duas crianças – um homem e uma mulher. Zeus se amedronta e teme perder – como seu pai – o domínio. Para evitar isso, ele devora Métis, grávida. Zeus fica com uma tremenda dor de cabeça, Hermes tem uma ideia e o ferreiro dos deuses abre a cabeça de Zeus com um machado. Dela nasce *Athena*, que representa a força da consciência. Sabedoria/conhecimento ancestral da mãe – porque estava na sua barriga e a

capacidade mental do pai – porque sai da sua cabeça. O outro filho não nasceu.

Os primeiros cristãos foram os gregos, e Zeus já é o senhor dos céus. Zeus era o *Todo* e o *Tudo*. Todos os aspectos da vida estão conectados a ele, por isso ele tinha tantas e muitas mulheres – a cada encontro /ou filho um aspecto se manifesta e se concretiza.

Com Jesus, os gregos reconhecem que talvez tivesse chegado o segundo filho de Zeus. Na perspectiva da eternidade, sempre é possível que surja algo novo, um novo filho de Zeus (Deus). A arte bizantina cria então uma continuidade entre a simbologia mitológica grega e a simbologia cristã.

Por que o cristianismo começou na Grécia e não em outro lugar? A explicação está no vínculo com os mitos. Maria, grávida de uma nova consciência- seu filho é o recomeço. Maria era uma mulher especial. Ela foi preparada e encontrou um espírito elevado. Em todas as culturas e tradições há mitos semelhantes. Deus falou ao homem: "seja jardineiro do meu jardim". Neste jardim a serpente – a sabedoria- reinava.

Quando se diz que a Mulher não é capaz, que o corpo é um problema, recusamos a própria terra – a vida. Como Zeus que pariu Athena da cabeça, Maria pariu sem contato íntimo com um homem – só pela cabeça, pelo anúncio – por onde Deus a fertilizou. Esta é a visão patriarcal. A perseguição fez com que os cristãos se calassem, se fechassem e se interiorizassem. Não há porque negar a humanidade. Delfo e seu oráculo. Centro do mundo/universo. Todo o *Saber* estava lá.

Por outro lado, na contemporaneidade, ainda permanecem na memória virtual da humanidade as danças tradicionais ligadas aos ciclos da natureza e que possuem um cunho mítico e religioso em suas configurações gestuais e coreográficas. Estas são conduzidas por um líder comunitário, mas no mundo antigo eram conduzidas por heróis ou sacerdotes em espaços sagrados, quer na natureza ou em templos.

Objetiva-se, nesta tese, fazer os nexos entre a Dança Circular Sagrada e a mitologia grega, bem como a simbologia da serpente, permitindo outra forma de se compreender a arte e a religiosidade de um povo que mantém na dança a expressão artística de uma civilização. Observa-se, ainda, como ocorreu a ampliação dos símbolos para distintas culturas, bem como a sua polissemia e ambiguidade. Nesse sentido, o que se pretende discutir é a relevância do simbolismo da serpente que se encontra camuflado nos atos de dança, como reflexões e investigações que considerem mais profundamente a dança e expressão simbólica de linguagem mítica.

Por sua vez, as procissões ritualísticas e cortejos sagrados tornaram-se danças em linha que desenham figuras simbólicas no chão, no qual desenvolvem as histórias que são contadas com os pés. As linhas desenham espirais e estas também se vinculam ao motivo do labirinto e são consideradas as mais antigas, já conhecidas desde a pré-história e a idade dos metais, que acontece com a cultura minoica.

Neste sentido, vivenciado em espaço sacralizado, o rito foi concebido no mundo antigo como elemento da religião, estando na mesma dimensão que a liturgia, a celebração, os ofícios, sacramentos e cultos. A peculiaridade do rito é a união da comunidade, bem como a manutenção dos elos fortalecidos, além de rememorar fatos passados como configuração de expressão de uma sociedade. Dessa forma, Durkheim (1989, p. 56) afirma que os ritos são: "regras de conduta que prescrevem como o homem deve comportar-se em relação às coisas sagradas". O rito contém mensagens cifradas que catalisa forças singulares em benefício da coletividade, ao mesmo tempo em que expressa os valores simbólicos de uma sociedade.

Nos ritos em que a dança participa como metáfora do Mistério, o dançarino é a mimese do deus que representa ao celebrar com a gestualidade peculiar, na qual objetiva evocar a dimensão transcendente mediante a linguagem corporal, conforme explica M-GWosien (1997, p.13):

> Por conseguinte, para que o ritual cumpra a sua função, deve ser sempre uma representação simbólica da realidade derradeira. O rito dançado é, portanto, uma necessidade metafísica, em que combinam circunstâncias humanas e acontecimentos cósmicos, embora a profunda seriedade da vida ideal possa ficar mascarada pela limitação e pela representação.

Em distintas épocas do ano, o ritmo da música, o seu poema e, consequentemente, os gestos específicos que performatizam o momento vivido em atos de dança demonstram que a dança ritual é a oração do homem antigo. Sendo assim, Faro (1996, p. 15) afirma que: "Parece não haver dúvida de que as manifestações coreográficas dos camponeses de diversos países, por exemplo, na época da colheita tinham significado religioso, ao invocarem a proteção dos deuses para que propiciassem a fartura ou agradecessem às divindades no caso de esta se concretizar". Ao tentar controlar a natureza, o homem foi se distanciando do sagrado e muitas danças deste cunho foram esquecidas ou deixadas de lado, abandonadas por falta de significado.

Os gestos são pedidos de invocação para que o deus se revele, conforme explica M-GWosien (1997, p. 108): "Os gestos de invocação são iguais em intensidade aos de júbilo e de

ação de graças. O encontro com o deus, com o mistério, constitui o centro do rito". Nesse sentido, a dança retrata a ocasião que o ritual celebra a memória da divindade, conforme demonstra a figura (n.67) abaixo, uma procissão dos ceifadores, em um culto de ação de graças.



Figura 67 - Vaso dos Ceifadores, palácio de Ayia Triada, Creta, cerca de 1550-1500 a.C. Museu de Heráclion, Creta. (M-GWOSIEN, 1997, p.108)

As danças tradicionais remontam as danças gestuais encontradas em cavernas e que posteriormente alcançaram outros espaços ritualísticos, conforme demonstrado no primeiro capítulo. Essas danças encontram-se sistematizadas nos dramas performatizados no Teatro Grego por poetas e dramaturgos trágicos que descreveram e remontaram à história do seu povo. Diz Brandão (2002, p. 13) que, na visão de Platão, o poeta, ao recriar de maneira inconsciente: "Reproduz tão somente reproduções existentes, porquanto a matriz original, criação divina e perfeita, bela e boa, fonte e razão dos exemplares existentes neste mundo, encontra-se na região do *eidos*, no mundo das ideias". Na atualidade, após os mais distintos avanços tecnológicos, o ser humano está buscando essa compreensão do sagrado em relação à natureza e ao equilíbrio entre as partes, uma vez que o humano é filho e produto da natureza, e a Deusa Mãe reemerge nessa busca e construção da consciência do todo.

Na Grécia, a dança sempre esteve presente nos rituais religiosos, antes mesmo de fazer parte das manifestações teatrais. Os gregos confiavam no poder mágico das danças, além de dançarem em honra de seus deuses. Durante o período helenístico e greco-romano, a habilidade profissional em dança já estava presente, mas não era um ofício respeitado. Havia

os profissionais que tinham a função de animar festas e banquetes, pelos quais não se tinha grande apreço; e os artistas que consagravam sua habilidade para servir a determinado deus, em momentos específicos, eram reconhecidos como portadores de muitas regalias. Ao se reportar ao imaginário mítico grego, Caminada (1999, p. 47) afirma que:

> A verdade é que a Grécia foi o berço da arte ocidental e, embora grande parte de sua literatura sobre dança tenha se perdido, os poucos fragmentos e umas tantas obras que ficaram nos mostram como ela foi importante e que destaque ocupou na vida cívica e religiosa daquele povo. Realidade, mito, lenda, concepção de mundo, teísmo, a Grécia é a base sobre a qual se desenvolveu a nossa civilização e sobre cujas sucessivas leituras e releituras construímos o nosso conceito de belo, de ética (*ethos*), de desempenho (*práxis*), da purificação através da arte (*catarse*), do sofrimento (*pathos*), do conflito (*egon*), enfim, do drama da vida com sua tragédia e sua comédia.

As composições das danças se pautavam com as atuações específicas; danças religiosas podiam ser de cortejo, como as dionisíacas com movimentos ágeis e violentos, saltos, giros e pateada, conforme apresentada no capítulo dois. Os temas que impulsionam o humano a dançar partem de diferentes estímulos, que se expressam em distintas ocasiões, assim como a sua representação, que pode ser imitativa, abstrata ou mimética.

Na Grécia, a arte da dança tornou-se acessível a todos os cidadãos que participavam dos rituais religiosos, do drama da educação e dos divertimentos. Com algumas exceções, as danças, aqui transcritas, são muito antigas, porque quase todas têm como fonte de origem as ilhas ou antigas colônias gregas da Ásia menor, ligando-se profundamente à mitologia, às tradições arcaicas e à vivência religiosa dos primeiros tempos do cristianismo.

Por outro lado, encontra-se o círculo, um dos mais antigos símbolos da humanidade, que contém uma harmonia com as esferas celestes. Dentre muitas danças gregas circulares gregas, destaca-se a *Emmeleia*, uma dança dramática que era realizada por mulheres que dançavam um traçado circular e em cadeia e significava ‘harmonia’ e acompanhava as tragédias. De acordo com Caminada (1999, p. 57): “As odes que expressavam emoção intensa ou alegria eram acompanhadas por uma dança movimentada, em grande parte mimética; celebravam as ações dos deuses e os mistérios da natureza”. Estas são formas antigas de dança e permitem a criação de um espaço interno ao dançante. Sobre a *Emmeleia*, M-G Wosien (1997, p.100) afirma que:

> As *emmeleias* gregas são danças corais nas quais o coro e seus regentes se movem do círculo para a espiral formando uma serpente, um meandro, um círculo duplo e uma corrente A estreita relação que mantém os dançarinos entre si, entrelaçando as mãos ou os braços, obriga a todos a seguir o mesmo ritmo e os mesmos passos.



Figura 68- Dança como representação da emmeleia. Dança circular aberta com tocador de lira. Cerâmica pintada, Palikastro, Creta, finais do III período minóico, 1400-1100 a.C. Museu de Heraclion. (M-GWOSIEN, 1997, p.100)

Distintos significados são atribuídos às danças antigas e ritualísticas e estas são lidas de acordo com a presença de elementos e percepções estéticas que se relacionam com a linguagem, guardando, pois, suas propriedades nas formas simbólicas que revelam seus arquétipos expressos na metáfora mítica dançada. Dentre as muitas formas expressas na dança, encontram-se as espirais e os motivos de labirinto, que remontam à simbologia da serpente, conforme demonstrado no capítulo um, tendo por referência a pesquisa de Marija Gimbutas (2008).

São vários os desenhos do labirinto e, na geometria sagrada, eles são assimilados a figuras das mais diversas, tanto da natureza, na forma do broto da samambaia, nas teias de aranha e nos movimentos ondulatórios da água, quanto do corpo humano, em que se encontram formas similares à superfície espiralada do cérebro, das curvas do intestino, assim como a parte interna do ouvido conhecida como labirinto.

O labirinto é um símbolo universal, um legado que a humanidade recebeu de várias culturas e adquiriu diferentes significados. Por sua vez, na língua inglesa, a palavra labyrinth representa um caminho no qual existe apenas um percurso a ser feito, após uma série de curvas e voltas sinuosas e repetidas. O labirinto mais conhecido é o do Palácio de Knossos,

em Creta; ele foi construído pelo arquiteto ateniense, Dédalo, que foi contratado pelo rei Minos para ser preso o Minotauro. Ainda em Creta, encontra-se a história de Teseu e Ariadne, sendo que esta entregou o fio que possibilitou a saída de Teseu com vida do labirinto. Ele matou o Minotauro e com esta morte teve o início da queda da sociedade minoica, o último reduto da Deusa Mãe Serpente.



Figura 69 – Tentativa de uma interpretação do caminho do labirinto como uma imitação das órbitas planetárias, por Marius Victorius, ano 4 a.C., DE a. Kern[95], Munique, p. 41. (M-GWOSIEN, 2002, p. 24)

No formato do labirinto clássico, encontra-se uma cruz desenhada no seu centro, cujos modelos mais antigos encontram-se desenhados em rochas, tumbas e câmara funerária, o que pode ser indicativo de rituais de vida e morte, bem como de danças cerimoniais como ritos de passagem de regresso para a Mãe Terra. As danças de espiral e labirinto remontam ao culto aos mortos e ao significado da existência humana, aproximando-se do centro - na direção esquerda da dança, e a crença na ressurreição quando da saída do labirinto, na direção direita do percurso da dança que representa o 'caminho de nascimento da luz'. Dentre as várias danças encontradas neste formato, reporta-se à dança conhecida como Tsaconicos, sobre a qual afirma M-GWosien (2002, p.143):

[95] Hermann Kern, Labyrinthe (Labirintos), Munique, 1982, p. 41.

Supõe-se, de uma forma geral, que o Tsaconicos, assim como ainda hoje é dançado no Peloponeso, está relacionado com a dança que Teseu dançou em Delos, em honra de Apolo e Afrodite, para celebrar a sua vitória. Tanto Plutarco (Theseus,21) quanto também Clímaco (Hino em Delos, 1.307) descrevem esta dança como Geranos. O Peloponeso mantinha com a minoica Creta relações comerciais intensas desde tempos remotos; a dança da região de Tsaconia tem o seu nome.



Figura 70 - Teseu com jovens atenienses na dança dos Geranos. Detalhe de vaso, modelado por Ergomitos e pintado por Klitas. Cerâmica pintada, cerca de 570 a.C. Museu Arqueológico, Florença. (WOSIE, 1997, p.123)

Tsaconicos é uma dança Tradicional Grega que chegou ao Brasil por intermédio da focalizadora suíça Marianne Inselmini[96]. Como informações genéricas do Tsakonicos, esta é uma dança muito antiga e que até hoje ainda é dançada pelos gregos e por dançarinos de várias partes do mundo. As antigas fontes dizem que esta dança é correlacionada à dança do acasalamento '*do Grou',* como também são dançados os temas da fertilidade e vida nova. O Tsaconicos também é conhecido como a "Dança de *Geranos*", sendo esta que Theseus dançou para festejar sua vitória ao sair do labirinto. Ele dançou para Apollo e Aphrodite na ilha de Delos, nas Cíclades, no mar Egeu.

O texto da canção do Tsaconicos fala comicamente sobre uma moça que pede a sua mãe que a deixe se casar: *"por favor, com um homem jovem!".* A sua procedência é da região de Tsakonia, no Peloponeso. É uma melodia simples com os passos balançados, o compasso da música é 5/4; a posição do corpo na roda é voltado para frente e com torção dos quadris, estando alinhado lado a lado. Com os antebraços dados, a palma da mão esquerda aberta segurando, na altura do coração, a mão direita do parceiro da esquerda.

[96] Anotações pessoais do Seminário "Dançando Mandalas", focalizado por Marianne Inselmini e produzido pelo grupo "Roda Dança", de Belo Horizonte, M.G., em 2001, traduzido por Cristiana Menezes.

A formação é em linha, em elos de corrente para dar as voltas do labirinto e o círculo é aberto que, no desenvolver da dança, descrevem-se espirais e curvas sinuosas. A dança é feita geralmente balançando-se para cá e para lá. O início da música tem uma introdução de quatro motivos similares e, na sequência, há dois motivos que vão se alternando: A e B.



Figura 71 - As formas dançadas no Tsaconicos. (Ilustração de Inselmini, 2001)

A dança original 'Geranos' reflete o aprendizado de Teseu, no qual ele demonstrou toda a sabedoria obtida na jornada e dedicou aos deuses Apolo e Afrodite. O labirinto guarda os mistérios da vida e da morte e caminhar por ele é mergulhar na subjetividade do imaginário. Após a jornada mítica, Teseu está celebrando e partilhando as dádivas com as divindades, pois superou o obstáculo ao atingir o centro e, ao voltar a sair do labirinto, acontece o seu renascimento. De acordo com M-GWosien (1997 p. 27-28):

> Em Delos, a dança dos Geranos, que comemora o percurso de Teseu pelo labirinto cretense, é o protótipo histórico que influenciou sobre as danças eclesiásticas do cristianismo primitivo. Todos os dançantes seguravam uma corda, símbolo do fio de Ariadne. Da mesma forma que Teseu o desenrolava no início e voltava a enrolá-la depois, quem dirigia a dança conduzia com ele os dançantes para o centro do labirinto e depois os abandonava. Após ter andado pelo labirinto da direita para a esquerda, a direção da involução e da morte, os bailarinos davam a volta ao centro e continuavam de novo em direção oposta ao dirigente, que se movia em direção da evolução e do nascimento. O traçado das espirais na dança dos Geranos representa a continuidade da vida depois da morte, a insinuação da imortalidade no núcleo da experiência humana.



Figura 72 - O fio de Ariadne. Antiken Museun Basel. (M-GWOSIEN, 2004 b, 2012)

Por um lado, a mitologia conta uma lenda sobre Dioniso e Ariadne, já por outro ponto de vista da mitologia, considera-se a Trácia como a terra natal do deus do vinho. Na atualidade, esta região pertence à Grécia e à Turquia, mas, no passado, a parte ocidental pertenceu à Bulgária. Nessa região, a serpente se libertou do confinamento em que se camuflou para sobreviver após a queda do poder da Deusa Mãe, tornando-se presente no imaginário do povo, mas não como o mal, o perverso, e sim como caminho na 'Dança do Labirinto', conhecida como "Daïdas".

A perpetuação desta dança foi beneficiada por uma circunstância histórica da mitologia, sendo ela dedicada ao deus do vinho, Dioniso. Nesse contexto, esta é uma dança pródiga por reminiscências e histórias narradas; é uma dança antiga, semelhante às particularidades do povo que a dançava. Por sua vez, é uma dança tradicional que guarda as principais características dos povos dessa região, portanto, não há balanceios ou outros adornos.

A postura de quem dança é bem vertical, como se algo puxasse o cabelo do centro da cabeça em direção ao céu. Os participantes estão dispostos em semicírculo aberto, de frente para o centro. Nesta dança, os homens são os primeiros da linha, seguidos pelas mulheres. Ao iniciar a música, cujo compasso é 2/8, ouve-se o som do tambor e da gaita de fole, e os

dançarinos, todos juntos, balançam para cima e para baixo, enquanto seus pés direitos abrem e fecham em ângulo reto.

É uma dança, cuja música é entremeada de coro, solo e parte apenas instrumental, e os passos da dança se desenvolvem de acordo com a música, ora lento, ora saltitante. A dança desenvolve-se com o início do solo do canto, com passos leves, para dentro da espiral, sendo conduzida pelos homens; com o canto do coro são realizados saltitos. Ao sair da espiral, a dança é conduzida pelas mulheres. Assim como o próprio deus, a letra da canção da dança brinca com a história contada, falando que o primeiro homem da aldeia foi 'herói por cinco vezes'.

Ela é conhecida como Dança do Labirinto ou Dança Espiral da aldeia de Souflion e, ao ensinar a Dança do Labirinto, bem como esta dança no Seminário "O Anjo e a Serpente", M-GWosien (2002 b) explicou o significado da meditação em movimento, assim como os símbolos da espiral e do labirinto:

> O Labirinto é um arquétipo muito antigo, símbolo do processo de transformação. A descida do labirinto é uma trajetória em direção ao centro – experiência tridimensional de aprofundamento e elevação. Representa a nossa busca, que, pelos caminhos mais diversos, nos conduzem ora para mais perto ora para mais longe, até finalmente chegarmos ao centro. Chegamos à Grande Luz, de onde vamos retirar a pequena luz para a nossa jornada.

Na pré-história e história antiga, os vestígios da Grande Mãe sugerem, mediante sinais encontrados na Mitoarqueologia de Gimbutas (2008), representações ritualísticas de espiral e de labirinto relacionadas com a serpente nos rituais em honra da Deusa Mãe, muitas vezes encontrados na entrada da caverna ou do local do culto. De acordo com Neumann (1999, p. 156-157):

> Quer o labirinto assuma forma de uma infinidade de linhas confusas e que confundem, enquanto "caminho", ou a forma do "espírito guardião"; quer o caminho pelo qual devem passar as almas dos mortos "através" do labirinto intrincado e devorador seja percorrido ou desenhado, em todos os casos temos "a concepção do corpo divino como a estada a ser trilhada por aquele que o segue" [...] O rito, enquanto caminho, é, em primeiro lugar, um arquétipo "caminhado" ou dançado, sob a forma de labirinto ou espiral, como imagem de um espírito ou caminho, através do portal da morte e do nascimento.

Por sua vez, o percurso da espiral, assim como o do labirinto, é a busca da conexão com a terra, com o mundo interior rumo às profundezas. Ao estudar os caminhos sagrados dos povos antigos, nota-se que os caminhos internos do labirinto são diferentes do caminho da

espiral, existindo diferentes caminhos de labirintos e alguns são mais elaborados, mas em todos eles o caminho para entrar é o mesmo caminho para sair.

Ao caminhar, quer na espiral, quer no labirinto, cria-se um espaço que se pode fazer com o próprio corpo; portanto, é necessário encontrar o caminho interno e sair da mesma forma. Estes são sinais que se codificaram em arte e comunicação sagrada e perduram na contemporaneidade na arte dançada, que envolve uma conexão com a natureza e com os processos vitais orgânicos, físicos e emocionais.

Ao caminhar por esses desenhos ancestrais, a jornada serpenteante leva ao ventre da Mãe Natureza, a Deusa Mãe ctônia, e abriga cada um em seu próprio corpo, restabelecendo a conexão com a terra, recuperando o equilíbrio das estruturas colapsadas do corpo e tendo a possibilidade em poder confiar novamente na sua sabedoria instintiva.

Chegar ao centro da espiral ou do labirinto é permitido e necessário realizar um movimento de retorno e este é um momento de parar para ouvir os ritmos da natureza e do próprio corpo, encontrando refúgio e abrigo como no ventre da Grande Mãe, refazendo uma conexão instantânea com a impermanência da vida, redescobrindo e compreendendo as distintas estações da jornada terrena.

No Universo dos seus estudos com o objeto da dança e a sua relação com o sagrado, Bernhard Wosien criou conceitos para se referir ao caminho da meditação da dança, que é um caminho em direção à interioridade do ser, podendo ser considerado esotérico, interno. Tanto o caminho do labirinto quanto o caminhar na espiral remontam ao viandar da serpente, sendo uma jornada meditativa que permite conectar o coração com o centro. Esta tanto pode ser o centro do círculo, que é o caminhar na espiral para dentro e sair em outra direção, quanto o caminhar no labirinto lateralmente e frente ao centro.

Toda prática meditativa é interiorizada para que o seu significado reverbere em todas as dimensões do ser humano, criando ressonância com os diferentes estados de sua existência. É o momento de trazer toda consciência e peregrinar com a disposição de dar configuração a sua potencialidade criativa. Naturalmente, esses símbolos da espiral e do labirinto não são totalmente personificados, pois durante a jornada recuperam-se as forças contidas em cada ser e estas são desenvolvidas como qualidades individuais, envolvendo imagens arquetípicas que criam confrontos consigo mesmo, permitindo que a reflexão encontre significados. Durante a jornada de individuação, por meio da cognição simbólica, é tecido o fio do próprio destino. Ao emergir dessa jornada mítica e mística, encontra-se um convite para reinventar a vida, celebrar e partilhar as dádivas.

Com a queda da Sociedade minóica, a Deusa Mãe principia a sua perda do poder, que é assumido por seu filho Zeus, e este também apresenta, na simbologia da Serpente, a sua força ctônia. A Serpente, quando se eleva, transforma-se em águia, sendo essa a metáfora, assim explicada por Chevalier (1991, p. 24-25): "A dualidade da águia e da serpente significa universalmente o mesmo que a do Céu e da Terra, ou a luta do anjo contra o demônio". Ela é encontrada em mitologias de diferentes tradições, como no livro dos vedas e entre os astecas.

Considerada mensageira e a rainha das aves, a águia é a representante das principais divindades em todas as mitologias, além de estar relacionada com o reino angelical. Reportando-se a Píndaro, afirma Chevalier (1991, p. 23):

> [...] a águia dorme pousada no cetro de Zeus, cujas vontades faz conhecer aos homens. Quando Príamo vai rogar a Aquiles que lhe entregue o cadáver de Heitor, faz, antes de partir, uma libação a Zeus: *Envia-me teu pássaro, rápido mensageiro, pássaro que tem, dentre todos, a tua predileção, e que possui força suprema. Surge do lado direito, num voo impetuoso sobre a cidade e, ao vê-lo, todos se regozijam, com os corações a se desfazerem em alegria* (*Ilíada*, 24, 308-321).

Nas narrativas de Zeus, encontra-se uma dança denominada 'pírrica', que fazia parte da educação corporal dos jovens cidadãos gregos que, armados com escudos de madeira e espadas encenavam lutas com atitudes de ataque e defesa. Esta dança iniciou-se em Creta, foi para Esparta e, posteriormente, para outras províncias da Grécia. De acordo com M-GWosien (1997, p.102):

> Na Grécia antiga, os chefes no campo de batalha eram chamados de "os bailarinos princiapsi"; segundo Sócrates "os homens que melhor dançam são os melhores guerreiros". "Depois dos arautos terem dado sinal de ataque, o ritmo e os sons determinavam os movimentos dos guerreiros. Assim, distribuindo-se consoante à música, conseguem sempre superar os demais durante a batalha" (Luciano, sobre os costumes marciais da Tessália).



Figura 73 - Os curetes protegem com sua dança pírrica Zeus menino contra a perseguição de Cronos- Saturno. (M-GWOSIEN, 1997, p.103)

Destaca-se, ainda, a dança religiosa dedicada a Zeus, chamada Coribântica, além de mais duas, dedicadas a Apolo, a Hiporchemata, uma dança mimética realizada no templo, na qual os gestos representavam um texto cantado, e a Gimnopédia, nas festas anuais em sua honra, encontradas em Esparta e Macedônia (CAMINADA, 1999).

Apolo era o filho favorito de Zeus, sendo ele quem incorporou ao povo grego as qualidades divinas. Dioníso, seu irmão, contraparte e oposto, era a consciência obtida através do prazer e do êxtase. Apolo era a exatidão, a estruturação, sendo inicialmente a luz interna, a consciência obtida através do autoconhecimento. E como há várias fases de desenvolvimento, o auge do seu culto foi também um dos períodos de apogeu da civilização grega.

Quando Delfo foi estabelecido como o centro do mundo era, originalmente, o lugar da Mãe. Havia uma cavidade onde foi colocada uma pedra simbolizando o Umbigo do mundo. O símbolo de deus era a serpente – guardiã do lugar. Apolo "chegou e tomou o lugar para si" - pois se era o centro do mundo – era o seu lugar. Houve uma grande luta entre Píton- a Serpente e Apolo. No templo de Delfo, na entrada, há uma escritura: "nada em excesso" e "conheça a si mesmo", que formam um triângulo. Entrando no templo, você tem o contato com a divindade e ao sair tem a inscrição: "você é".

A dança, como forma de expressão dos significativos momentos da vida do homem, é considerada uma das mais antigas manifestações da arte. Os dançarinos dos Templos Gregos

conscientizavam, através de suas posições e movimentos, as suas relações com o espaço e o universo, tendo como parceiros Dioníso e Apolo; o primeiro, representando a 'vitalidade pulsante' e o segundo, a 'ordem cósmica', e ambos inspiram os dançarinos, tendo, em Orfeu, a expressão melódica. A focalizadora inglesa Anna Barton (2006, p. 21-22), que recebeu, registrou e perpetuou os ensinamentos que recebeu diretamente de Bernhard Wosien, em 1976, na Comunidade de Findhorn, assim se expressa ao falar de Apolo e Dioníso:

> Os gregos costumavam dizer que quando eles dançavam, Apolo e Dionísio se juntavam a eles. Dionísio simbolizava o ritmo à esquerda e Apolo fazia a marcação da direita. Juntos eles inspiravam o bailarino humano que estava no meio e que era representado pelo mortal Orfeu, que se expressava através da música.

A dança guerreira surge com o povo que conquistava com o poder das armas, em detrimento do Sagrado Feminino; elas são moldadas nos valores patriarcais, estimulando arquétipos da figura dominadora. Nas danças guerreiras dos povos autóctones o principal instrumento é o tambor, que encoraja os guerreiros para a luta; e todos, enquanto dançarinos, se exercitam dançando antes da guerra.

O mito correspondente à divindade que guerreava por prazer é o deus Ares grego ou Marte romano, e tem essas batalhas como seus jogos prediletos. Por outro lado, surgem questionamentos de se considerar a marcha com dança, encontrando, pois em Bernhard Wosien (2000, p. 56) uma justificativa plausível para esta questão:

> A objeção de que a marcha não é uma dança pode ser facilmente desfeita pela ciência da dança. A marcha é exatamente aquela dança que cultiva a força atrativa da dança de roda até a última consequência. O campo onde, na Roma antiga, as tropas se exercitavam, chamava-se Campus Martius, Campo de Marte, o deus da guerra romano, e Champ de Mars chama-se a famosa praça de desfiles em Paris.

A Dança de Guerra surge em honra ao deus Ares/Marte, remanescente dos altares dos antigos deuses, que foram abandonados com a conversão ao cristianismo. No entanto, a marcha é uma exceção, além de ter proximidade com as antigas procissões religiosas, ela guarda seu caráter sagrado camuflado do deus pagão da guerra, que se desvirtuou e perdeu sua origem como dança dos quartéis e dos homens armados. De acordo com Bernhard Wosien (2000, p. 57):

> Não se deve partir das variantes posteriores da marcha original, como 'dança de guerra', se queremos conhecer seu profundo significado como serviço ao altar do

> deus da guerra; basta o regulamento dos exercícios militares para trair o seu caráter original de um exercício cúltico de Marte. Ainda quando rei-soldado prussiano e sob Friedrich II, marchava-se em rígida formação, contra o inimigo. Aqui a marcha sofreu uma superação como dança para a morte.

Os conflitos, nas danças de guerra são, muitas vezes, representados como um ritual, com ações dramáticas, encontrando-se muitas danças realizadas por sacerdotes guerreiros. Nas suas pesquisas e estudos sobre a mitologia masculina, Bolen (2005, p. 287) afirma que:

> Na mitologia grega, Ares aprendeu primeiro a dançar com o tutor Príapo e só depois é que aprendeu a guerrear. Embora esse lado de Ares não seja quase nunca descrito, corresponde ao padrão arquetípico do homem mais físico que mental, cujas emoções e cujo corpo agem juntos.

A encenação da dança guerreira é a disputa entre o herói e seu inimigo, e seu padrão mítico representa o impulso que conquista o objeto externo, sendo a batalha pela liberdade e por aquilo que precisa ser salvo. Encontram-se as mais diferentes formas representativas de danças que explicitam o caráter guerreiro e em algumas se apresenta o ato cênico da batalha, e esta se utiliza de imagem e mimese para a performance artística. De acordo com Caminada (1999, p.10): "Ao representar uma luta vitoriosa através da dança, imagina-se garantir o êxito de uma expedição ou de uma batalha. Muito difundida, nela se unem a movimentação dançada e a ação da batalha. Sua execução utiliza tanto a dança coral quanto a dança solista". Nestas danças, é evidenciada a habilidade de quem a executa, que demonstra as qualidades necessárias para sair vitorioso em um combate, ou seja, evitar ser ferido na batalha.

Enquanto artista plástico expressionista e bailarino, Bernhard Wosien (2000, p.115) transcreveu em tela a encenação de um ato de dança tradicional em performance cênica dedicada a Zeus, conhecida como Zeimbeikikos, conforme figura 74. A dança foi inspirada na lenda que descreve a imagem do voo de duas águias que buscam o centro do mundo, que é o seu 'umbigo', ou *Omphalo*s. A narrativa descreve a lenda a qual Zeus queria saber o local exato do centro da terra, então colocando uma águia em cada ponto do fim do mundo. Ficou determinado que o local onde elas se encontrassem seria o ponto central. As duas águias saíram ao mesmo tempo do ponto estabelecido e, quando se encontraram, Zeus determinou o local como seu templo sagrado - Delphi, o 'umbigo da Deusa Mãe', que foi consagrado como Templo de Apolo, e local onde as pitonisas atuavam no Oráculo (M-GWOSIEN, 2004b, p. 56-57; 2004c).

Zeus, como representação do fogo sagrado e da busca da Luz/Consciência, demonstra que o encontro de duas águias foi o marco para a definição do local onde ele construiu o

Templo Sagrado do Cosmo Olímpico. Quando Delphi foi estabelecido como o centro do mundo, era, originalmente, o lugar da Grande Mãe. Havia uma cavidade onde foi colocada uma pedra simbolizando o Umbigo do mundo. O símbolo da Divindade era a Serpente, a guardiã local.

O Zeibékikos, também conhecido como Zeimbeikikos, é uma dança expressiva, individual e considerada por muitos como uma dança essencialmente masculina, por se tratar de uma representação do símbolo de Zeus, o Pai, no qual o dançarino é dançado e movido por ele. Nesse texto, observa-se que dançar não é apenas conhecer o corpo e a respiração, é também, às vezes, incorporar-se, no sentido literal do termo, a um país e seu povo, bem como a uma geografia, uma celebração festiva ou uma meditação. Essa dança é uma das mais antigas tradições coreográficas da Ásia Menor.

Esta é uma dança grega, e ainda muito dançada na Grécia, sendo dedicada a Zeus, considerada masculina e realizada como solo. O artista e escritor Bernhard Wosien (2000, p. 115) assim se reporta ao sentido da dança para o bailarino enquanto descreve os passos, e afirma:

> Seu vocábulo de passos é muito característico, mas é tratado de forma puramente individual. Nesta dança, que também é dançada por homens velhos, roda-se, rodopia-se em volta de um ponto no chão. Todas as tensões da vida humana, o estar esticado entre o céu e a terra, o para cima, o para baixo, o medo, o grito, o implorar e o jazer na rocha nua, o martírio do desespero, a preocupação, o reerguer-se e a solução de todos os tormentos podem ser colocados e expressos nesta dança. Esta dança oferece-se como veículo a imensa escala de comoções humanas: tenta, dançando, 'sobrepujar e vencer' os poderes subterrâneos, os poderes tectônicos! É uma dança na qual o bailarino mantém sempre os olhos colados no chão, girando em torno de um ponto como de um umbigo (*Omphalos*), que neste momento é o centro e o lugar onde o bailarino coloca, através da dança, seu maior desejo para a mãe terra e o faz com toda a emoção.



Figura 74 - Dança Zeimbeikikos. Desenho de Bernhard Wosien. (B.WOSIEN, 2000, p. 115)

Dessa forma, pode-se concluir que a posição do observador que materializou a cena analisada, em qualquer que seja a proposta ou época histórica, construiu em uma perspectiva de mecanismo que gera sentidos com resquícios de passado e apresenta o cenário com os objetos simbólicos utilizados, instrumentos musicais, bem como figurino e postura dos bailarinos e expectadores.

Nesse diálogo entre mito e dança e a releitura para o espaço cênico inspirado nas manifestações das raízes culturais das danças tradicionais de povos antigos, percebe-se a manutenção de fatores simbólicos originais para a recriação estética desse espaço cênico montado com elementos culturais específicos.

O Zeimbékikos é dançado ao som de um instrumento de seis cordas da família do *Saz*, da Ásia Menor, conhecido como buzuki. Seu canto é popular e conhecido por rebétika, uma das criações musicais mais originais e mais específicas da Grécia contemporânea. O termo rebetes pode significar um marginal, ou um desclassificado, também pode ser alguém antissocial, mas não um bandido. Esse canto-texto é considerado um lamento, um grito dos solitários, dos abandonados à própria sorte, dos deserdados, mas também, frequentemente, dos rebeldes ou dos que não se submetem. Essa performance cênica pode ser encontrada em tabernas esfumaçadas do Pireu (principal porto de Atenas), tendo nas mesas petiscos à vontade e Ouzo, o vinho resinado. De acordo com Lacarrière (2003, p. 576):

> Na década de 60 ela só era dançada quando a mastoura, o barato das "ervas raras" utilizadas no "narguillé", se apossava do fumante. Então ele se levantava, ia para o centro da sala e começava a dançar sozinho, com a cabeça inclinada para o chão, os braços na horizontal ou erguidos para o alto: um giro lento, quase imóvel, com movimentos de quadril como um deslocamento em direção a plagas e a pensamentos inacessíveis, e, de vez em quando, movimentos que consistem em ajoelhar-se bruscamente, em saltar ou estancar, no limite do desequilíbrio, como um voo congelado de um pássaro embriagado.



Figura 75 - Zeimbekikos- Danças de celebração e alegria. Desenho de Bernhard Wosien (2000, p. 95).

Todavia, encontra-se nesta dança o palco como um dos conflitos e das dimensões sociais, apresentando o drama que pode ser compreendido sob o ponto de vista da dança tradicional que reelabora e reatualiza seus mitos. Ela é uma dança de homens que vivem na marginalidade, são solitários e, sobretudo, libertários. É uma dança de legítima inspiração, que só permite passos e figuras sintéticas. Essa dança, que só envolve a interioridade do dançarino, tem nos seus protagonistas a perspectiva de interpretar a obra artística e religiosa à luz de seu mito e da sua historicidade. Significa, portanto, refletir acerca de outras dimensões da vida e do viver.

Como Zeus dançante, ele se manifesta por meio de movimentos invisíveis, unindo e transformando o gesto em luz, este se revela como movimento e cria conexões intermináveis, como explica M-GWosien (2004, p. 34): "Foi deste jogo entre céu e terra que nasceram todos

os tons, as cores e as formas". E completa Eliade (1993, p. 157): "No simbolismo erótico - cosmogônico, o Céu abraça e fecunda a Terra por meio da chuva". Zeus mimetiza-se como águia, touro ou mesmo chuva de ouro e o seu corpo é o instrumento da sua mutação, cuja vida nasce e se transforma nesse corpo performatizando as batalhas mitológicas e os amores ocultos, no qual encena a sua dança na metamorfose da dinâmica de luz e sombra. Em Zeus, o ser é um templo de consciência divina e o laboratório alquímico da sua própria transformação, que, além das lutas políticas e territoriais, ele também dança a felicidade como reflexo da manifestação da totalidade divina.

Maria-Gabriele Wosien, uma bela e empoderada "Ártemis" germânica, partindo de uma 'licença poética' herdada de seu pai Bernhard Wosien, ousando, autorizou as mulheres a interpretá-la em honra à Divindade (M-GWOSIEN, 2004c; 2008). Ao dançar o Zeibékikos, tem-se a sensação de penetrar no domínio de um país povoado de mitos e mistérios, que precisa ser procurado nos subúrbios perdidos da memória e do tempo, apenas conhecido pelos iniciados de uma Grécia sombria de ritos e festas noturnas.

Nos seminários, com o tema "Grécia Danças e Mitos" (WOSIEN, 2004.c.; 2008), a dança de Zeus foi composta pelo seu hino e por Zeimbékikos, que foi desenvolvida em profundo silêncio e respeito à divindade e os principais pontos destacados pela focalizadora foram os seguintes: *No Hino a Zeus, o homem frente a Deus e seu oráculo, que representa toda a fonte do saber. A posição do grego frente a Deus é ereta, cônscio de seu papel, digno – não é um servo. É uma benção livre. Posição ereta, eleva, alarga os braços. Capta, se abençoa, distribui proteção e reverência*. Na dança Zeimbékikos, Maria-Gabriele Wosien (2004c) diz: *Zeus dá a vida e o alimento para os homens. A dança se desenvolve em torno do centro – onde Deus se manifestou; a referência é sempre o centro. É uma dança livre, mas deve ter ritmo e um "voo com intenção de terra", simbolizando o voo livre da águia. O movimento das mulheres é mais discreto que o dos homens.* A dança de Zeus, o Zeimbékikos, tem como foco o centro do círculo, sendo assim explicado por M-GWosien (1997, p. 18):

> O caminho em torno do centro e para o centro resume a extensão espacial em uma unidade. Este centro corresponde ao divino e à sua realidade, que é repartida igualmente em todo o ser. A metamorfose do centro leva, sem notar, à mudança interna, à renovação de todo o ser humano, à intensificação de todo o processo de vida. Dançando o ser humano muda de um estado até aqui existente, a um estado futuro, por isso o caminho da periferia para o centro como parte do esquema total da mudança nas pegadas do divino é um motivo frequente.

Os gestos e as atitudes tão simples e, ao mesmo tempo, tão trágicos, demonstram a miséria, o desespero e a solidão que é dançada. A experiência da dança Zeimbékiko, em consonância com o ethos do seu povo, trouxe sensação de ser dançada por Zeus e que, por muito tempo, residiu em meu corpo e, mesmo que com o passar da ocasião do experimento, hoje ainda habita meu ser. A prática da dança Zeimbékiko deixou em mim, ininterruptamente sensíveis e irradiados sentidos em minha memória, aqueles instantes em que eu verdadeiramente tornei-me uma ancestral filha da Grécia.

Ao ser dançada por Zeus, percebe-se que essa é uma dança simples, que depende inteiramente de adequada atitude de movimentar o corpo, de uma oscilação particular de pernas e braços e, sobretudo, do giro sombrio, persistente, do alvo do chão que o dançarino atém, contorna, conjura como se dali precisasse retirar-se tudo aquilo que o angustia. Não tem como imitá-la, não se ensina ou se reproduz, é preciso acompanhar o que a abraça e que proclama os valores como alusão para quem a exercita, uma vez que ela é a configuração aprimorada de um estilo de ser, de viver, de beber. Também é respeitada como uma maneira de cuidar, por essa volta salutar que decompõe a inquietação da vida complexa.

Quanto à pesquisa histórica das danças do povo *Rom* (ciganos), estas se baseiam no diálogo com guardiões dessa memória que é retida pela oralidade, não existindo, portanto, bibliografia especializada ou métodos e técnicas que sistematizam os procedimentos da temática ou da pesquisa documental. Com a transformação de manifestações culturais e artísticas em temáticas de pesquisa, propõe-se, nesta tese, tratar e interpretar este objeto artístico como produto de um momento histórico que se vive na atualidade, com o esgarçamento de fronteiras e a possibilidade de diálogo com outras formas de expressão, que anteriormente não estavam liberadas para estudo por se tratar de culturas e etnias absolutamente fechadas entre si.

Deve-se pontuar, contudo, que são inúmeras as nuanças a serem refletidas sobre este tema, uma vez que o estudo das danças do povo *Rom* impõe muitos desafios, sendo o primeiro deles a materialidade e a forma de lidar com o objeto em questão. A evidência desse viés de estudo é identificada como parte do cotidiano; assim, esta simbologia identificada reflete um amálgama de informações que indica a fragmentação do todo que a constitui, criando este um olhar sobre o fragmento do tempo e da cultura artística desse povo nômade.

Tendo consciência desse fato e a fim de estabelecer os campos e os conteúdos de domínio étnico, optou-se, neste caso, por utilizar as narrativas de estudiosos[97] (Steve Kotanski, Yves Moreau, Peter Valance e Laura Shannon) para compreender a lógica interna que se revela em uma ordenação específica em que dialoga o conhecimento histórico e a manifestação dessa arte no cotidiano do povo *Rom*. No entanto, sempre há brechas nessas impressões de sentido, principalmente ao transcrever ou conceituar o objeto na forma da linguística.

Por conseguinte, existem diversas práticas significativas para essa tradição, sendo estas consideradas como bens culturais de natureza imaterial que expressam comportamentos do cotidiano, assim como os bens simbólicos dessa tradição que se constituem como *ethos* e valores de referência desse povo nômade. Entretanto, as práticas de dança dos ciganos constituem um conjunto de manifestações artísticas e expressões da cultura nômade, que foram historicamente construídas e reconstruídas pelo povo *Rom*, e este se desenvolveu ao caminhar por entre outras culturas e tradições, as quais inseriram ou retiraram elementos de acordo com o contexto, assim como a necessidade de interação interétnica e social.

Ao longo do tempo, a interação interétnica dos *Rom* com diversas culturas e tradições fomentou relações sociais nas quais as trocas simbólicas foram uma constante e marcaram suas temporalidades ao entrelaçar os contextos, as diferentes etnias e a linguagem singular de cada tradição. Embora esta interação interétnica seja intermitente, elas são acontecimentos de referência para este estudo, uma vez que completam, neste âmbito, as representações dos símbolos que foram compartilhados, alguns criados ou alterados e outros reinterpretados de acordo com o envolvimento de atores sociais que, na contemporaneidade, possuem os mais distintos interesses e, por este motivo, é um desafio construir uma leitura, na qual se encontra uma pluralidade de representações e visões de mundo.

A origem do povo *Rom,* no ocidente, nos foi contada por Peter Valance[98] e a narrativa diz que eles vieram da Índia, no século X d.C., e o primeiro registro encontrado na história oral data do século XIV, na região entre a Grécia e a Turkia, conhecida como 'Pontos', por se

[97] Steve Kotanski é a maior autoridade no mundo ocidental, no estilo de danças ciganas da região dos Bálkãs. Quando Bernhard Wosien foi estudar as danças e músicas dessa região, participou de um seminário de músicas, cantos e danças ROM, dos Bálkãs, em Berlim, na Alemanhã. Este seminário foi ministrado por Kotanski e Yves Moreau. Peter Valance e Laura Shannon que possuem pesquisas pessoais, no entanto, iniciaram-se nesta linha de estudos com Kotanski. As narrativas sobre as danças ciganas e do oriente são decorrentes de anotações pessoais da autora da tese em seminários com os quatro pesquisadores a que é feita referência, em diversos momentos do seu caminhar, assim como em diversos países onde ocorreram os seminários, que serão identificados.

[98] Em 1996, Peter Valance ministrou seu primeiro Workshop no Brasil (TRIOM), no qual contou histórias e ensinou as primeiras danças ciganas (Rom) para os brasileiros.

tratar de diversos vilarejos de distintas etnias que formam muitos pontos na região. Da Índia, eles trouxeram a mística e a crença mágica, já as suas referências religiosas baseiam-se em Kali Ma que, ao se cristianizar no ocidente, transformou-se em 'Santa Sara Kali'. O seu lugar de culto, onde se reúnem ciganos e devotos de todo o mundo é em Saint Marie de La Mer, no sul da França, no dia 24 de maio. Outro símbolo emblemático dessa tradição é o Truxu, o 'Tridente de Shiva'. Atualmente, muitos ciganos são cristãos, mas é apenas um verniz social e sincretismo religioso.

Para o povo *Rom*, as danças apresentam-se com abundância de beleza e '*Celebração da Vida'*. Para esta tradição, o corpo é sagrado, como também os órgãos que geram vida são sagrados; assim como os órgãos por onde passam vida são cultuados e respeitados desde as culturas matriarcais. Na comunidade cigana, a sexualidade não tem característica vergonhosa. Quando eles dançam em par, o corpo é como o tronco e braços como galhos da árvore dançando. No casamento, é obrigatório ter dança para transmitir força para o casal que está se unindo, ou seja, ter força no casamento. A raiz sagrada da dança é na comunidade e para a comunidade, eles não respeitam mulheres que dançam por dinheiro ou exibicionismo. A dança do ventre e a dança cigana na região dos Bálcãs e Oriente Médio são diferentes. A dança cigana permite o mesmo tipo de movimento, mas de mãos dadas, roupas mais livres, folgadas.

O passo conhecido como '*Jeni Jol'* é um padrão que se relaciona com o Čoček nas variações das danças de três compassos, que, no seu desenvolvimento, 'respira' por viajar para dentro e para fora como também para direita, com caracterização de meneios e balanços centrada na pélvis e nos ombros. Esses passos também são encontrados em solo improvisado da dança Tsifteteli. Este estilo de passo, encontrado em diversas danças ciganas, é considerado por antropólogos e estudiosos de danças tradicionais (Shanonn, Kotansk) como sendo as mais antigas sequências da Europa Oriental e do Oriente Médio, por serem as mais simples e mais difundidas.

Com o tema dos três compassos, o '*Jeni Jol'* representa as raízes da 'Árvore da Vida', ou mesmo a nova vida, com inovação na maneira de viver a vida. É uma dança tradicional de mulheres muçulmanas e ciganas, cujo estilo cigano tem suas origens na Macedônia. O passo que cruza significa abrir e fechar os portais da vida, e a percepção do abrir e fechar dos portões da vida é de acordo com as aspirações de cada dançante, assim como não se amarrar, ou se abrir sem saber. Em albanês, *Valle* significa simplesmente 'dança' e é a mais comum

das danças executadas em casamentos e outras celebrações entre os ciganos (Rom/Romani) e não ciganos também.

De maneira confusa, quando mecedônios e romani albaneses dizem Čoček e romani búlgaros dizem Kyuchek, eles normalmente se referem à forma de dança solo. Padrões de passos são comumente referenciados pelo nome de uma música popular, ou simplesmente chamada de *Valle* (*Oro* na Macedônia ou *Pravo* na Bulgária). Na Albânia, o padrão de passos Čoček é algumas vezes conhecido como Cupurlika ou Sheriage.

Devido ao fato de os passos e as melodias das danças Čoček e Valle não serem inseparáveis, diferentes estilos e diferentes passos podem ser dançados para a mesma música. Dançarinos na mesma linha têm liberdade de escolha do ornamento, sincopado, que na música é o som articulado sobre um tempo fraco ou parte fraca de um tempo, prolongado ou prolongada sobre o tempo forte ou a parte forte do tempo seguinte, brincando-se geralmente com os passos.

O estilo dos passos, em geral, devem permanecer *pequenos e assim* expressar a exuberância, e a energia ser conectada com o interior; ou então pode ser realizado um čukče, que é uma pequena elevação na qual o calcanhar se eleva e retorna para o chão. No entanto, a ponta do outro pé permanece em contato com o chão. Esta variação do čukče é acompanhada por leve giro do pé e com este pequeno gesto considera-se a possibilidade de acender uma leve fagulha na base da coluna, a kundalini[99], que é tradicionalmente simbolizada nos textos hindus, védicos e tântricos como uma serpente adormecida, enrolada em torno da base da coluna espinhal.

Dessa forma, o '*Jeni Jol'* pode ser considerado uma parte do "*intantricî",* podendo significar a prática de um tantra, estar em transe, ou, de outra forma, *"ífull life forceî* , ou *lifestyle*" , sem tradução literal, mas significando dizer que seria um estilo de vida *(forceî* ou *ifull*) que foi cultivado nos templos antigos. As variações podem ser alternadas quando quaisquer pessoas da roda quiser, ou então, segue-se o líder da dança, que poderá gritar ou balançar um lenço na mão direita para sinalizar a mudança do motivo da dança.

Quando o '*Jeni Jol'* é dançado em círculo, este deve ser aberto e os braços em W, que significa intermediar as energias entre o céu e a terra. De outra forma, se o passo for dançado em roda livre, ou seja, sem dar as mãos, estas e os braços executam movimentos como se

[99] "No sistema indiano de chacras, a cobra simboliza a energia da vida, que sobe e desce ao longo da coluna vertebral. Em virtude de sua troca de pele periódica, ela também é a imagem da renovação das energias vitais pelos processos da metamorfose". (M-GWOSIEN, 2002, p.121)

fossem as serpentes, equivalente à Deusa Mãe de Creta que segura uma serpente em cada mão.

Esta é uma dança que se refere a uma apreciação da arte ancestral, na qual o gestual pode ser encontrado em estátuas e arte em vasos. O aprofundamento no caminho do mito da Grande Mãe e da serpente demonstra a integração das danças dos templos antigos, desde os templos da natureza (descritos no primeiro capítulo), bem como a percepção da união entre os antigos templos pré-védicos da Índia e os templos e culturas do Oriente Médio, da Europa, assim como das Américas, nas sociedades Incas e Maias.

Em toda a Grécia, uma dança tradicional conhecida como Syrtos, que tem sua origem nas ilhas gregas e comunidades gregas da Ásia Menor, é considerada a mais popular de todas as danças gregas tradicionais, especialmente nas ilhas e regiões costeiras e entre comunidades gregas originadas de Dmyrna e da costa oeste da Ásia Menor, onde os gregos viveram desde os tempos bizantinos até a população ter sido tomada em 1923.

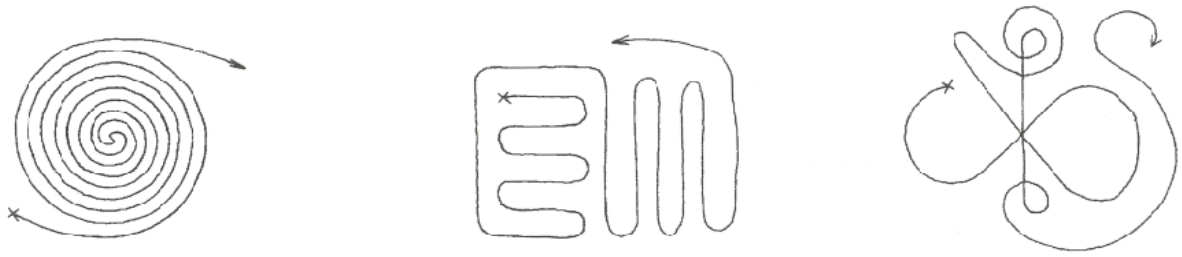


Figura 76. Desenhos de Syrtós, cujos caminhos são definidos pelo líder de uma cadeia da dança. (M-GWOSIEN, 2002, p.111)

Dançada em forma de linha ou círculo, cada região tem sua própria forma de dançá-la, podendo ser em pequenos grupos de apenas duas ou três pessoas. As músicas são regionais e o ritmo do compasso pode variar como 4/4, 7/8; neste caso, o ritmo é Dactilus (longo, curto, curto). As mãos formando um ‘W’, sendo que o primeiro e o último dançarino podem graciosamente fazer ondas com uma faixa/banda em suas mãos livres. Nesse estilo, os pés ficam fixos ao chão e os joelhos um pouco curvados. Esse estilo de dança reflete o movimento pacífico do “mar calmo”. Em muitas músicas, existe uma introdução e a dança inicia-se com o canto.

O líder do círculo pode livremente modificar ou improvisar com a dança de forma contínua. *Yéfira* significa um improviso do líder da dança, na qual toda a linha dança para frente sob um arco ou ponte formada pelos primeiros dois dançarinos na linha. O líder dança

atrás da linha, segurando a mão direita do 2º dançarino com sua mão direita. Isso significa que o líder dança atrás da linha enquanto os outros dançarinos ficam face a face com seus respectivos parceiros.

O espírito do povo grego se expressa, de forma artística e cultural, por meio da dança, seus sentimentos são transmitidos de maneira inseparável e inerentes à forma como eles veem e sentem a vida e o mundo. Nas danças populares, encontram-se suas dificuldades em lidar com o cotidiano, as bênçãos dos deuses, guerras e dores, bem como suas conquistas e suas festas e celebrações nas aldeias; o seu dia a dia é retratado mediante suas desmedidas alegrias e intensas tristezas. Essas danças trazem, em suas raízes, fragmentos das suas histórias ancestrais como fundamento da sua cultura artística que remontam a períodos e mitos arcaicos, cuja origem se encontra na Antiguidade, e nos rituais de Mistério e de oferenda. Na Grécia, as danças tradicionais e folclóricas ainda são realizadas na sucessão dos dias, e não apenas em datas e eventos determinados, expressando a vida cotidiana desse povo. As festas e danças são muito comuns nos vilarejos gregos. Portanto, é comum dançar em *tavernas* (bares), nos casamentos e nas festas familiares, assim como nos tradicionais *panighíris,* que são as celebrações religiosas dos principais santos em que são comemorados os aniversários das pessoas que possuem o nome do santo a ser celebrado.

3.2 Dançando o Mistério da Serpente no Imaginário da Liturgia Cristã

Muitas danças sobreviveram ao controle e à rigidez das religiões. Seus fragmentos de ritos pré-históricos evidenciam como a dinâmica sociocultural remontava aos gestos característicos para invocação e pedido de proteção às antigas divindades, evocando a conservação harmônica entre os humanos e a natureza, uma vez que o ciclo de vida e de morte era parte da realidade vivida. Nesse sentido, observa Lukken (1996, p.163) que "a dança sagrada faz parte da fase mítica da evolução (ao lado da fase folclórica e da fase do espetáculo) [...] Participação ativa de todos – não há um grupo executante e outro que observa [...] – não se trata de uma exibição, mas de um acontecimento, uma ação coletiva (como a liturgia) e faz com que o indivíduo se integre no grupo". Essas danças estão inseridas no alvorecer da humanidade como rituais performáticos que estão sendo decodificados desde a modernidade com alterações e buscas em diferentes esferas da sociedade.

Ao ler o sentido teatral do rito de louvação, é possível identificar a performatividade cênica no ato das danças tradicionais de povos que mantêm a memória dos ancestrais, bem

como em algumas danças hassidicas da tradição hebraica, dentre outras tradições estudadas no primeiro capítulo, conforme afirma M-GWosien (2004, p. 89): “Em várias passagens do Antigo Testamento, a dança sagrada e a dança dos cultos israelitas era mencionada de forma positiva. Estes hábitos regionais das tradições anteriores à era cristã se mantiveram, em parte, por séculos, e se misturaram às tradições cristãs”. Observa-se, em todas elas, sua relação com o espaço no qual os atores evoluem à medida que o texto dramatizado e os gestos interagem com os demais elementos nessa composição dramatúrgica religiosa. A materialidade expressa nessa evocação é definida por questões em que estão envolvidos repertórios de um ‘coro de dança’, ou seja, gestos, corpo e voz que dialogam no espaço sagrado.

Por sua vez, gravadas desde tempos imemoriais por transmissão oral, a tradição da dança sagrada encontra-se registrada na Bíblia (2011), na qual a sua presença, com significado de dança ou de dançar, surge em diversas passagens de comemoração, louvação, como ritual ou mesmo como invocação. Ao analisar os registros referentes à dança nos países de cultura mediterrânea, Caminada (1999, p. 29) afirma que: “Citações bíblicas não só se referiam à dança, como a associaram à música e instrumentos musicais, tais como os encontrados em relevos babilônicos; associaram-na igualmente ao canto, na forma de uma saudação de Myriam a Moisés e aos filhos de Israel, quando estes retornavam do Egito”. As expressões simbólicas encontradas nas danças bíblicas revelam os padrões de comportamento e construção estética que se expressam pela linguagem poética do ethos da cultura, a qual perpetua conceitos e valores, além de cultivar a crença na divindade.

Existe uma diversidade de termos hebraicos para dança no Antigo Testamento, sendo as danças de roda e danças em geral conhecidas como *meholah*; *hwl* significa rodear, vibrar, voltar-se, dançar em roda. A dança, como categoria lúdica, como brincar, agir de maneira desajeitada, rir, sorrir é *shq*; e *krr* é o particípio que significa dançar, saltar, tripudiar; *pzz* é ser ágil, saltear, dançar. Em vários momentos, encontram-se termos relativos à dança, e neles todos participavam, sem restrições.

A dança teve um papel muito importante nas festas judaicas, assim como na Bíblia (2011) em distintas passagens. Observa-se que a prática se constitui como ação ritual performatizada, na qual, por meio da linguagem da dança encenada, bem como da utilização de outros meios de ação, comunicam e constroem representações ao se estabelecer padrões de comportamento.

No Antigo Testamento, “Mirian, a profetisa, saiu dançando (*meholot*) com seu tamborim e acompanhada de todas as mulheres” (Ex: 15,20); esta é uma dança de celebração

que expressa alegria e júbilo pelo triunfo na travessia do Mar Vermelho. Nesse estilo de dança, as músicas são alegres e contêm muitos saltos, giros, palmas e som vocal para expressar o sentimento de vitória.

Em outro momento (Juízes: 11,34; 21,21), "a única filha de Jefté saiu para encontrá-lo com tamborins e com danças (*meholot*); ou então quando as filhas de Silo eram aguardadas para dançar (hwl) e com suas danças (*meholot)* atraiam os homens para saírem das vinhas". Nesse caso, assemelha-se expor um equívoco no comentário, pois elas não atraíam os homens para saírem das vinhas e, sim, foram por eles raptadas. A dança relatada no documento constituiu uma configuração empregada para identificá-las.

Em Samuel 1(18,6), as celebrações são realizadas com cantos e danças, dizendo que: "Na chegada das tropas, quando Davi retornou do massacre dos filisteus, as mulheres de todas as cidades de Israel saíram ao encontro do rei Saul dançando e cantando alegremente (*meholot*) ao som de tamborins, e com sistros". Em outro momento (18,7), diz que: "E enquanto dançavam (*mesahaqot*) diziam em coro: 'Saul matou aos milhares, mas Davi, às dezenas de milhares'". Esta dança trata-se do louvor em honra a Deus por ter vencido a batalha contra os filisteus e o canto alegre das mulheres mostram o festejo e a celebração da vitória junto a Davi.

O momento é profético, em Reis, em que se busca a palavra sagrada de Deus para acabar com a fome e a sede do povo, mas é em vão (1 Reis 18, 26): "Eles tomaram o novilho e o fizeram em pedaços e prepararam-no; e invocaram o nome de Baal desde a manhã até o meio-dia, dizendo: 'Baal, responde-nos!' Mas não houve voz, não houve resposta; e eles dançavam (*psh*) diante do altar que haviam construído". Nesse caso, nota-se um sacrifício equivocado (Baal era uma expressão semítica que nomeava muitos deuses do Oriente Próximo) para invocar as forças transcendentes, em busca de palavras que consistiam em revelar a verdade. Eles buscavam, mediante a linguagem de movimento, receber a comunicação inspirada pelo sagrado, e esta só veio após o profeta Elias reconstruir o altar do Senhor e proclamar Israel ao unir as doze tribos.

Neste Salmo, Davi clama ao Senhor para curá-lo e transformar o seu luto em dança (*mahol*) e logo após ele se refugia no Senhor, conforme apresenta o Salmo 30 (11,12,13), exaltando a sua bondade:

Atende, Senhor, tem piedade,
Senhor, vem em meu auxílio.
Mudaste em dança meu lamento,

Minha veste de luto em roupa de festa.
Para que meu coração cante sem cessar.
Senhor, meu Deus, eu te louvarei para sempre.

No Salmo 149,3 (p.761), os fiéis cantam e festejam o Senhor que ama seu povo: "Louvem seu nome com danças, com tímpano e cítara lhe cantem hinos". No Salmo 150 (p.761), a dança aparece como um modo de louvação, sendo uma dança de júbilo na qual é reconhecido o amor do Senhor:

Aleluia!
Louvai a Deus no seu santuário,
louvai-o no firmamento do seu poder.
Louvai-o por suas grandes obras,
louvai-o pela sua imensa grandeza.
Louvai-o tocando trombetas,
louvai-o com harpas e citara;
Louvai-o com tímpanos e danças,
louvai-o nas cordas e nas flautas.
Louvai-o com címbalos sonoros,
louvai-o com címbalos retumbantes;
todo ser vivo louve o Senhor.
Aleluia!

Observa-se, neste Salmo, que a plateia possui um comportamento ritualizado, e este comunica diretamente atos e sentimentos como informação de interação social. Performance do 'Teatro Cristão' deve ser realizada em tempo e espaço próprio; o que não constitui ser uma prática isolada dos atos cotidianos, uma vez que nesse momento de louvor a assembleia reforça e induz a valores coletivos por meio de atos performativos.

Nas palavras de Agur, encontra-se a Sabedoria expressando o seu sagrado dom da criação, um momento de comunhão com o criador. Provérbios (8,30,31) diz que: "Eu estava junto com ele como artesão (ou criança querida, ou bailarina). Eu era o seu encanto todos os dias, dançava (*mesaheqet*) em sua presença todo o tempo.- Dançava (*mesaheqet*) na superfície da sua terra, e encantava os filhos de Adam". E com sabedoria as sabenças são proferidas.

A dança, em Eclesiastes, vem mostrar como usar, da melhor forma, o que é oferecido pela vida, sabendo usar os dons ofertados por ela (Eclesiastes: 3,4): "Tempo para chorar e

tempo para sorrir, tempo para lamentar e tempo para bailar (rqd)". A linguagem mostra que o lúdico também é importante, aparecendo como um ensinamento, no qual é necessário saber sobre a impermanência do tempo, pois só assim poderá vivê-lo dignamente.

Ao relatar na Bíblia as suas metáforas, estas podem indicar outra maneira de interpretar o texto sagrado e a sua relação com a dança. Nesse sentido, reporta-se ao profeta Isaías (60:1): *"Erga-se (Jerusalém), levante-se vestida de luz; sua luz chegou, e a glória do Senhor brilha sobre você"*. Dessa forma, M-G Wosien[100] interpreta: "Quando, por instantes, a alma tem o poder de transportar o corpo para que ele se torne o recipiente para o espírito, a dança se torna oração no sentido cristão da prática da presença de Deus, ao rememorar as palavras de Isaías", no momento em que ele profetiza e conclama a restauração do povo depois do exílo.

Em Jeremias (31,4,13): "De novo te reconstruirei e serás reconstruída,Virgem de Israel. De novo te enfeitarás com os teus tamborins, sairás com danças (*mehol*) alegres.-: Então se alegrará a virgem na dança (*mahol*). E os jovens e velhos juntos; Converterei o seu luto em alegria, eu os consolarei e alegrarei depois dos sofrimentos". Nesse caso, o ato de dançar é realizado como forma de celebrar após o povo passar por dificuldades; este ato é sugerido por um profeta do Antigo Testamento, o qual exercia seu ofício espiritual revelando verdades e pronunciando afirmações inspiradas no sagrado que, por sua vez, faz o diálogo do transcendente para o mundo coloquial.

No Novo Testamento, é menor o número de referência à dança e ao dançar; por sua vez, os termos gregos para dança são "*orchéomai*", que significa dança e choros, ou seja, coro com dança; conforme é apresentado em Lucas 15,25: "Seu filho mais velho estava no campo. Quando voltava, já perto da casa ouviu músicas e danças (*choron*)". Observa-se, aqui, uma celebração pela volta do filho que o pai considerava morto e foi encontrado. Em Mateus 11,17: 'Nós vos tocamos flauta e não dançastes (*orchésasthe*)!' Entoamos cantos de luto e não chorastes". Nesse sentido, é protestada a geração presente em questão, uma vez que mesma se comportava de forma infantil e não respondia ao chamado.

Ao mencionar sacerdotes sírios realizando danças de maneira feminina, credita-se o fato a Salomé, que foi um personagem bíblico do Novo Testamento, aparecendo em Mateus 14,6.7: "Por ocasião do aniversário de Herodes, a filha de Herodíades dançou (*orchésato*) diante de todos, e agradou tanto a Herodes, que ele prometeu, com juramento, dar a ela tudo o

[100]Wosien, Maria-Gabriele. Oração Em Carne e Sangue: Na Dança Sagrada Deus Assume Um Corpo. In: Meditieren: wie und wo, publicado por Herder-Verlag, 1995.

que pedisse". Caminada (1999, p. 30) interpreta este ato performativo, dizendo que: "Sua dança, que conhecemos como a 'Dança dos sete véus', era de estilo acrobático, convulsivo, sedutor e erótico; absolutamente enquadrado dentro das características das altas culturas dos metais e da transição para as culturas superiores". Com essa performance artística, na Bíblia aparece o papel da primeira bailarina 'Performer' na história da dança.

Desde o cristianismo primitivo, a dança foi incorporada ao ritual cristão, no qual ela é um elemento indispensável; e assim as chamadas danças sagradas aparecem nos rituais de comunidades cristãs em momentos de celebração, nos quais as marcas identitárias do sujeito que participa do culto estão impressas no espaço sagrado.

Louvar e dançar são uma configuração ampliada para cultuar a Deusa Mãe, sendo estas encontradas na arte figurativa recuperada pela arqueologia. No decorrer da história da humanidade, a dança de louvor passou por diversas conjunturas, dentre elas, a composição performativa nos cultos ritualísticos de religiões milenares, segundo explica M-GWosien (2004, p.89): "No âmbito do cristianismo primitivo, a dança era, de longe, uma das manifestações religiosas mais divulgadas, através dos cultos gregos, egípcios e sírio-asiáticos". O fenômeno da dança, em que a espiritualidade e a devoção se completam como aprendizado místico, mediante a oração em movimento no cerimonial dançado, apresentou problemas de anuência na sua forma litúrgica na sagração religiosa devido ao fato de as mesmas estarem vinculadas aos deuses das tradições pré-cristãs.

O início da Idade Média deu-se após a queda da hegemonia romana, no século IV d.C., sendo a dança, como uma oração em movimento e ritual, abolida da liturgia cristã, conforme afirma M-GWosien (2004, p. 89): "No ano de 589 foi totalmente proibida no Conselho de Toledo e no ano de 1298 declarada um pecado grave". A liturgia foi enrijecida com textos selecionados, os instrumentos musicais limitados e posteriormente excluídos, assim como os elementos da dança sagrada nos cultos cristãos. Segundo M-GWosien (2004, p. 89): "Ritmos de canto, ligados à dança, conforme mencionado nos salmos e também conforme execução nos cultos helenísticos da época, desapareceram com a renovação da música de igreja na Idade Média através do Papa Gregório". Desde então, mesmo sendo uma das manifestações religiosas que mais expressava o fervor e a espiritualidade no cristianismo primitivo, a dança sagrada nos cultos cristãos passou a ser tratada como tabu nos cultos oficiais da Igreja Católica.

A sua proibição foi efetivada por ser considerada pecaminosa, na sua interpretação teológica. Por outro lado, no ocidente cristão, a dança foi conservada em diversos momentos da vida religiosa, conseguindo se sustentar ao lado de cultos rígidos e dominantes, nos quais o

corpo permanecia anulado e a dança ausente dos ritos. Nesse sentido, explica M-GWosien (2004, p. 90): "A igreja etíope conhece até hoje a dança bastante antiga dos padres, presente na liturgia, onde se anda festivamente ao redor do altar ao ritmo do sistro e do bastão, com o qual bate-se no chão três vezes, durante a caminhada". A arte cristã aceita e divulga imagens de anjos e santos dançantes na iconografia bíblica, conforme figura (77) abaixo.



Figura 77 – Profeta Isaias, que se encontra no tímpano da Catedral de Basel, 1280. (M-GWOSIEN, 2004, p. 90)

Com a repressão e a negação do corpo que dança, sendo este corpo considerado como uma corporificação de instintos pervertidos, assim aparece a figura do diabo no início da Idade Média, que foi derivado, no seu estereótipo, com Pã, o deus grego dos pastores, o qual simbolizava as forças ctônias da natureza com toda a sua pujança. Ao ser negado esta relação de harmonia com a natureza, aparece a escuridão, que é relacionada à dança da morte, e esta se estabelece na Idade Média. Nessa perspectiva, a dança é explicada por M-GWosien (2004, p. 94):

> Neste caso a morte é o dançarino e o primeiro dançarino, que realiza com as pessoas já mortas e também com as pessoas vivas, uma dança de giro sobrenatural, a qual, de forma irrecusável, absorve tudo para o seu exílio. Uma terceira parte da dança da força negra é o local das almas penadas. Ali o príncipe das trevas dança no fogo do mundo subterrâneo com aqueles que se perderam espiritualmente para sempre.



Figura 78 - Dança da morte[101]. (M-GWOSIEN, 2004, p. 94)

Ao se referirem às danças condenadas pelas autoridades e também ao rompimento da tradição da dança espiritual, M-GWosien (2004, p. 94-95) se reporta a um manuscrito[102] do século XV, no qual foi encontrado um 'sermão contra a dança', com a seguinte crítica:

> "[...] a dança usual é um anel ou círculo, cujo autor é o diabo. Somente ele inventa este tipo de dança, onde as pessoas se olham, se tocam e conversam entre si de maneira lasciva. As pessoas são induzidas ao impudor e à cobiça carnal, onde ainda sentem prazer. Desta maneira elas caem no pecado mortal e nas teias do diabo; elas perdem as coisas boas que fizeram e nada do que elas venham a fazer agora será de utilidade para a vida. A única salvação seria o arrependimento verdadeiro e o pedido de perdão durante a confissão, expressando sua vontade de nunca mais repetir o pecado. Também aqueles que se encontram ali, olhando, são servidores do diabo [...]".

A partir da proibição da dança sagrada nas igrejas, assim como o corpo que foi negado como a expressão humana, aparece a maneira de o povo continuar dançando, nas formas de procissões de caráter dançante, como construção simbólica da jornada vivida. As procissões, na liturgia, expressam o avançar juntos nos passos de Cristo, em direção à plenitude, em direção ao Reino, como peregrinos no caminho sagrado. A mais conhecida é a procissão (dança) do labirinto, como uma ressignificação desse caminho, o qual é afirmado por M-GWosien (2002, p. 37): "A cristianização da figura do labirinto começou nos séculos IX e X,

[101] Quadro da "dança da morte do pregador" em Basel, originado em 1440 durante uma epidemia de peste. Cópia de Johann Rudolf Feyerabend, Basel, 1806.
[102] "Predigt gegen das Tanzen", aus einer Wiener Handschrift des 15. Jh. In: Max von Boehn, Der Tanz (Berlin, 1925), S.166.

pelo que Cristo e seu ensinamento se tornam Ariadne, que conduz a humanidade para fora do labirinto, em direção ao renascimento eterno". A construção simbólica do caminho como uma sobreposição da cruz foi realizada nas catedrais francesas como um cosmograma do deus-homem, e a de maior referência é a Catedral de Chartres, em Paris, onde as pessoas peregrinam e rememoram a jornada vivida nos passos dos ancestrais.

Dançar a liturgia é expressar o mistério e dele participar, estabelecendo diálogos a partir de diferentes representações, linguagens, estéticas e códigos gestuais. Nesse sentido, ao situar a dança sagrada na gestualidade ritualística cristã, associada à palavra de Deus, o silêncio, a música, o tempo e o espaço, bem como a assembleia, podem-se considerar os elementos rituais essenciais da liturgia cristã que, de maneira consciente ou não, encontram-se distintos discursos que atraem a intervenção performatizada.

A ritualização mediante gestos corporais possui fundamentos antropológicos e teológicos, nos quais se entende que o ser humano é corporeidade animada, como corpo-alma-mente-espírito. Os elementos rituais em consonância com uma prática artística dotada de sentido teológico têm a composição de uma totalidade, uma estrutura, um fato global, que demonstra não ser independente. Seu sentido é dado pelo significado essencial da própria liturgia, conforme é explicado por teóricos (TERRIN; SARTORE, 1992), que analisam a teologia no sentido de conferir que a experiência do sagrado é propedêutica da experiência de fé. Portanto, são indispensáveis às categorias antropológicas ao viver o experimento do sagrado, uma vez que o encadeamento entre experimento do sagrado e ritualidade é sutil, e a conexão entre as dimensões de ambos são correlatas. Por outro lado, destaca-se que o ritual que se localiza no culto é o componente de encaminhamento e de orientação do experimento do sagrado.

Nessa perspectiva, o sentido fundamental da gestualidade são representações que permitem expressar e tornar a comunidade participante do mistério, em sua totalidade como seres humanos. Ao se analisar os elementos rituais, os sinais sensíveis, a ritualidade, têm-se acesso ao mistério de Deus revelado, no qual há envolvimento e imersão no 'mistério da liturgia' ou 'sacramento'. As noções dos atos de dança performatizados em rituais estão enraizadas no imaginário da oralidade e corporificação no âmbito religioso.

Ao se considerar a gestualidade como uma das mais significativas representações da liturgia, encontra-se ressonância em Cibien (1992, p. 505), que afirma: "Cristo, que assume a dimensão da corporeidade humana é o núcleo primordial do qual decorrem todos os outros gestos litúrgicos, pois a nossa gestualidade litúrgica é modelada e modulada pela gestualidade

de Cristo". Portanto, todos os elementos rituais, inclusive a gestualidade, na qual se situa a dança sagrada, têm como único objetivo expressar o mistério e possibilitar a participação dele e ser transformado por ele, bem como entrar em comunhão com Cristo, tanto em vida ou no mistério da sua morte como da sua ressurreição.

Nesse sentido, o elemento ritual só pode ser admitido como fundante na liturgia, não podendo ser reduzido a gestos vazios e sem significado; a ação ritual articula dinâmicas teatrais nos dramas religiosos que, em determinadas manifestações com foco na liminaridade, liberam e geram passagens e transformações numa dimensão plural. Dos estudos de Turner (2008), a partir do trabalho e das funções rituais, Silva Júnior (2011, p. 299) afirma que: "As atividades liminares são obrigatórias na sociedade e as liminoides aquelas que envolvem o entretenimento popular e todo tipo de arte, envolvendo ações festivas, simbólicas e extracotidianas. Além disso, iluminam com dramas e metáforas, tudo o que é liminar". O que Turner (2008) ressalta é que as atividades artísticas evocam um corpo com muitos recursos que ainda não foram explorados e que podem ser conduzidos de uma melhor forma para liberar seus sentimentos.

Ao se considerar o componente simbólico da gestualidade litúrgica, recorre-se às categorias bíblico-litúrgicas que explicam a história literária na perspectiva da representação social. No entanto, sabe-se que elas não permaneceram da mesma forma no decorrer do tempo ou que mudanças ocorridas não estejam registradas na memória da comunidade cristã.

Na história da salvação, encontram-se referências nos gestos que entram nessa dinâmica simbólica, que é afirmado por Cibien (1992, p. 506): "O sacramento se transforma assim no lugar e no tempo privilegiado do encontro eficaz entre a corporeidade do homem e Deus, no culto a ele oferecido em-por-com Cristo no Espírito Santo". Sendo assim, a liturgia cristã é memória de Jesus Cristo, celebração do 'mistério pascal', pelo qual Deus, o Eterno, o Mistério, revela seu ser e seu propósito de libertação, de salvação e de comunhão com a humanidade.

A figura (79) abaixo é a representação de 'Hymnus Christi', que é a dança de Jesus com os Apóstolos, na qual todos dançam de acordo com os seus ensinamentos. Essa representação aconteceu na Fundação Findhorn, local que inspirou Bernhard Wosien (1983)[103] a criar a sua primeira encenação, conforme ele mesmo explica o fato:

---

[103] WOSIEN, Bernhard. *Sobre as Danças Sagradas*. Tradução: Maria Alexandrina Pires e Edna Francischetti. Findhorn, Páscoa: 1983.

> Na primeira vez em que recebi um convite de Findhorn, tive um feliz pressentimento: lá, eu senti — em F1NDHORN — eu encontraria um território virgem pronto para eu plantar as belas danças em círculos e linhas da Europa antiga. Junto com minha filha, Maria-Gabriele, eu fui direto ao âmago da questão e aproveitei a receptividade daqueles que queriam dançar. Selecionei uma peça de encenação de mistérios, "Hino a Jesus", dos Atos de João, em *Apocripha.* Lá, naquelas "escrituras escondidas", nós lemos que Jesus disse a seus discípulos para formarem um círculo com Ele, para darem-se as mão e fazerem um ato de despedida antes da Sua captura. Jesus foi para o centro do círculo e, em 28 versos, partilhou seus mais profundos pensamentos com eles. Com esta peça, minha primeira coreografia aqui, eu tentei plantar a semente de um acontecimento de dança sagrada.



Figura 79 – "Hymnus Crhristi". Representação no *Universal Hall*, Findhorn, Escócia, Janeiro de 1978; coreografia de Bernhard Wosien. (M-GWOSIEN, 2004, p. 92)

O "Hymnus Christi" foi inspirado no Evangelho Apócrifo do Novo Testamento, nos Atos de João, versículo 1-28, e estes atos foram escritos por volta de 140 a.C.. No entanto, as referências das danças de roda contidas nesse ato cênico são consideradas mais antigas que as religiões de mistério do oriente próximo. Por outro lado, são conservados vestígios dessas danças no ritual de missa na atualidade. Nos atos de João, é relatada a véspera da crucificação de Jesus, bem como a dança de roda de Cristo com seus discípulos, no qual Ele revela o mistério de sua missão e de sua mensagem como drama cósmico e humano do processo de renovação através da transformação (M-GWOSIEN, 2002). E, com estas palavras, Ele inicia a sua dança de roda de mistério:

"Antes que eu seja entregue àqueles que vão me julgar, vamos cantar ao pai um canto de louvor e em seguida sair para realizar aquilo que nos espera".

"Ele nos ordenou então formar um círculo, no qual nós nos dávamos as mãos e então ele próprio entrou no centro do círculo dizendo: "Respondam-me com amém!"

Então Ele começou a cantar um hino e a dizer (e nós rodávamos em volta dele e respondíamos com amém):

Quadro 2 - Hino de Cristo: os 28 Versos cantados na roda de mistério. (M-GWOSIEN, 2002, p.133-136)

1. Louvemos a ti, pai!
   Louvemos a ti, logos!
   Louvemos a ti, piedade! – Amém.

2. Louvemos a ti, espírito!
   Louvemos a ti, santíssimo!
   Louvemos à tua glória! – Amém.

3. Exaltamos a ti, pai,
   Agradecemos a ti, luz,
   Onde não reside a escuridão! – Amém

4. Pelo que agradecemos, vos direi:
   Quero ser salvo,
   e quero salvar! – Amém.

5. Quero ser libertado
   E quero libertar. – Amém.

6. Quero ser penetrado,
   E quero penetrar. – Amém

7. Quero que eu seja dado à luz,
   E quero dar à luz. – Amém.

   (Fim do Adágio)

8. Quero ser consumido,
   E quero consumir. – Amém.

9. Quero ser ouvido,
   E quero ouvir. – Amém.

10. Quero ser pensado,
    Eu que sou só pensamento. – Amém.

11. Quero ser lavado,
    E quero lavar. – Amém.

12. A misericórdia lidera a dança de roda:
    Quero tocar flauta – dançai todos. – Amém.

13. Quero entoar um lamento...
    (todos executam um gestual de tristeza) – Amém.

14. O oito louva conosco. – Amém.

    (Fim do adágio, primeira repetição)

15. O doze dança em cima. – Amém

16. O universo pertence aos que dançam. – Amém

17. Quem não dança, não entende
    O que acontece. – Amém.

18. Quero fugir,
    E quero ficar. – Amém.

19. Quero ornamentar,
    E quero ser ornamentado. – Amém.

20. Quero me tornar uno,
    E quero unificar. – Amém.

21. Não tenho uma casa,
    E casas tenho. – Amém.

    (Fim do Adágio, segunda repetição)

22. Não tenho um lugar,
    E tenho lugares. – Amém.

23. Não tenho um templo,
    E tenho templos. – Amém.

24. Sou uma luz para ti,
    Tu que me olhas. – Amém.

25. Sou um espelho para ti,
    Tu que me reconheces. – Amém.

26. Sou uma porta para ti,
    Tu que bates à minha porta. – Amém.

28. Balança-te comigo na dança. – Amém.

    (Fim do adágio, terceira repetição)

A ideia central dessa performance ritualística, nos atos cênicos de dança, foi uma criação coreográfica de Bernhard Wosien, na década de setenta do século XX; e a música utilizada por Bernhard foi o 'Concerto para flauta, Sol Menor, Largo', de J. S. Bach. É uma dança de roda, em que cada motivo, composto por onze passos, corresponde a um verso; o seu desenvolvimento se dá com a leitura dos versos pelo vocal, enquanto os dançarinos caminham e, no oitavo passo, lhe respondem com "Amém", ao mesmo tempo em que se inclinam para o centro. De acordo com M-GWosien (2002, p. 136):

> O hino é composto de quatro vezes sete versos, quer dizer, de vinte e oito versos, o que corresponde a um ciclo de Saturno em torno do Sol. [...] A presença de Cristo, cuja voz é simbolizada aqui através da flauta, também pode ser indicada através de uma vela colocada no centro da roda de dança ou através de um cone de luz no centro, que será retirado no final da roda.

Tendo como base teórica os textos apócrifos "Atos de João", o drama[104] encenado (M-GWOSIEN, 2009) atua em dois opostos de luz e sombra, nos quais se encontram João e Judas, os discípulos que guardavam todos os segredos nessa encenação. João conta a sua história, o que aconteceu com ele e que, de tão perturbado, fugiu para a floresta para ficar só, uma vez que a revelação causa uma perturbação para a ordem estabelecida. No desespero do seu coração, ele ouve uma voz e na luz um ser não encarnado que lhe diz sobre algo que virá de fora; isso ocorre na caverna do seu coração, que é a parte mais íntima do ser humano.

Judas representa a sombra onde todos nós estamos e a ele cabe a função de se relacionar com esta parte, trazendo luz para algo obscuro. Essa luz precisa ser trazida para a escuridão e alguém precisa assumir esse papel. Judas compreendeu que o mistério tinha que ser concluído e ser assim. E M-GWosien (2009.b.) completa: "A Luz tem que ir mais profundamente para dentro da sombra para que ela possa se transformar". Judas e João sentem-se como irmãos, amavam-se e amavam o mestre, e a eles foi dada a missão mais difícil, que ainda hoje não foi totalmente revelada para todos.

Judas disse para Jesus: seja Rei, e Jesus respondeu: "Meu reinado não é deste mundo". Judas tornou-se um problema histórico e sofrimento desnecessário, uma vez que Jesus concordou em ser traído, pois ele simplesmente poderia ir para o reino do Pai e deixar tudo como estava. Jesus não tinha dificuldade em sair desse sacrifício a nível humano, mas a Luz precisa penetrar mais profundamente na escuridão. Então, Ele disse que um discípulo tinha que conspirar com os sacerdotes do poder e com a multidão ignorante, e coube ao discípulo Judas conectar Cristo com a população ameba e com o braço político da instituição

[104] Wosien, Maria-Gabriele. Notas pessoais do Seminário Hino a Cristo, realizado em São Paulo, 2009b.

religiosa[105].

Judas saiu para fazer a sua tarefa, João foi escutar Jesus e desmoronou com a revelação; isto significa que precisamos nos fortalecer e confiar em nossa visão, mesmo que seja um tanto insólita. A luz se foi e penetrou profundamente na Terra, precisando morrer. Ela vem novamente para a ressurreição, que é relacionada à '*Parábola da Semente'*: que se não ficar na escuridão não pode germinar. Com um gesto secreto, João e Judas se reconhecem e, tendo a mesma origem, agora se juntam e caminham para dentro da Luz[106]. Na ressurreição da sombra, eu reconheço o outro como meu amigo. Estamos honrando e venerando a 'Cruz de Luz' e louvando a sua ressurreição sagrada, e também a nossa ressurreição cada vez que caímos e conseguimos levantar. Estamos caídos, levantamos, ficamos eretos e vemos o outro como amigo[107].

De alguma maneira, quem consegue se conectar com essa luz dentro de si vai ser salvo; essa conexão funciona através do amor, abrindo o coração e assim todas as partes podem ser curadas para serem unidas novamente[108]. Em 2009, na Fundação Findhorn, o *"Hymnus Christi"* transformou-se em filme dirigido por Maria-Gabriele Wosien, que afirma:

> Esta experiência única entre Deus e o homem, composta de temas espirituais, é proporcionada pelo "Hymnus Christi" dos textos apócrifos Atos de João[109]através de uma série de imagens em movimento. De forma breve, antes dele se sacrificar através de seu corpo, o mestre dançante e que canta as glórias permite aos discípulos, que estão ao seu redor, que tenham um panorama da eternidade. Aqui, os conteúdos sobre o corpo são experimentados através da percepção interior durante a dança de giro, transcendendo a mesma e culminando em uma aparição cósmica. Este hino cantado e dançado é um exemplo de como Deus é vivenciado pelo homem, da maneira como ele faz proveito dos órgãos de percepção, os quais lhe estão à disposição. (M-GWOSIEN, 2004, p. 91)

O ocidente rememora esse ritual da vida de Cristo e seus discípulos como o 'Drama da Paixão de Cristo'. Este drama é uma série de acontecimentos em que a história contada omite fatos que não foram permitidos de ser revelados. A dança de Cristo com os seus discípulos representa um convite do primeiro dançarino e remonta à antiga tradição, a qual era recomendada a 'fazer em sua memória'. O local da dança de Deus é o universo, e, de acordo com M-GWosien (2004, p. 92), o hino deixa Cristo falar:

---

[105] Wosien, Maria-Gabriele. Notas pessoais do Seminário Hino a Cristo, realizado em São Paulo, 2009b.
[106] Hino russo ortodoxo é uma veneração à Cruz de Luz, esse texto é rezado na sexta feira Santa.
[107] Wosien, Maria-Gabriele. Notas pessoais do Seminário Hino a Cristo, realizado em São Paulo, 2009b.
[108] Wosien, Maria-Gabriele. Notas pessoais do Seminário Hino a Cristo, realizado em São Paulo, 2009b.
[109] "Hymnus Christi", Johannesakten, Neutestamentliche Apokryphen, hg.von E. Hennecke e W. Schneemelcher (Tübingen, 1968), Bd II, S.153f.

> Eu salto, porém desejo que você entenda todo o processo... quem não dança, não entende o que acontece.” A partir do momento em que a pessoa mergulha na existência divina, que lhe é mostrada através das imagens “luz-espelho-porta-caminho”, essa pessoa, que segue o mestre da dança, alcança a divinização de seu ser. O próprio corpo recebe nova forma através do corpo glorificado de Cristo.

E conclui M-GWosien (2004, p. 92):

> Nesta manifestação de dança, Cristo é o líder da roda. Ele determina o início e o final, direção e conteúdo, o som e o ritmo da dança. Os discípulos seguem as melodias da sua flauta, dançam os movimentos mostrados por ele e se reconhecem na ordem rítmica dos números e das proporções cósmicas, que de acordo com a antiga tradição simbolizam o corpo de Deus. “A misericórdia” dança como a emanação suprema da existência de Deus; “o oito” dança como imagem da roda cósmica e do corpo de Deus, o qual “canta a glória”, na qual ele se movimenta de forma circular; “o doze” também dança em cima, a roda dos animais, a qual simboliza os deuses da Antiguidade clássica na constelação, que mais tarde foram vistos como seres angelicais.

A figura 80, abaixo, mostra quando

> Cristo convida os seus discípulos dançantes a afirmar a verdade de suas palavras através do “Amém”: os discípulos viram, ouviram, sentiram a verdade, transformaram-na em movimento, ou seja, a encarnaram. Por fim, eles ainda, através do eco de suas vozes, espalham esta verdade, uma prática ainda mantida no canto alternado litúrgico. (M-GWOSIEN, 2004, p.93)



Figura 80 - Dança de giro. Afresco no mosteiro Koutloumoussiou, montanha Athos, século XV. (M-GWOSIEN, 2004, p. 91)

Observa-se, nesta dança, que os braços estão em forma de cesto, um entrelaçamento conectivo e fraterno na perenidade do tempo. Ao analisar esta trama composta pelos braços, Berni (1998, p. 69) interpreta este gestual de braços e corpo no aspecto arquetípico do simbolismo rúnico[110], afirmando que:

> **DAGAZ** (4), que é a runa do aprofundamento das relações entre os homens, e que irá revelar sua verdadeira natureza: a conexão com tudo que o cerca. Esta runa está contida em **MANAZ** (5), o Eu, o ponto de partida para que possa se dar essa conexão. É interessante notar que o "manaz" só se forma na conexão com o "outro" através da junção das mãos, ou seja, o "eu" também não se realiza sozinho, mas sim na conexão com o outro.

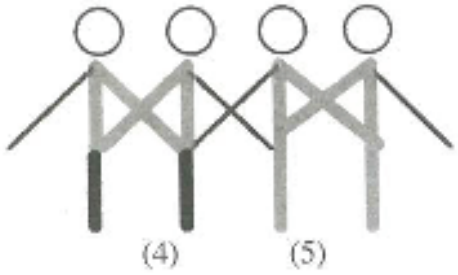


Figura 81 – Posição dos braços em cesto e a interpretação rúnica. (BERNI, 1998, p.69)

Na tradição cristã, Jesus Cristo é considerado o Verbo de Deus que se fez 'carne', natureza humana; portanto, assumiu a realidade humana como a totalidade, ou seja, o corpo, a alma, a mente e o espírito. Mediante o contato com seu ser crístico e, através dele, com Deus, só é possível pela mediação do corpo (Cf. Jó 1,14; 14, 7-10; 1 Jó 1, 1-4). A partir da ressurreição de Jesus e a ligação da humanidade com ele, os corpos dos humanos se tornaram 'templos do Espírito Santo'. Toda a realidade humana, incluindo a corporeidade, é chamada a participar da ressurreição gloriosa, tendo, nesta frase: "Creio na ressurreição da carne", o mistério maior, que é o nascer, o viver e o morrer; a perenidade do espírito expressa no ciclo de nascimento, vida e morte.

Como expressão comunitária e eclesial do mistério cristão, o ritual é objetivo e faz-se necessário ser subjetivado por cada participante do rito; portanto, a liturgia não é espaço para expressão de sentimentos ou realidades subjetivas, mas, antes, um espaço sagrado no qual se aprende a assumir os mesmos sentimentos e atitudes de Cristo, tendo assim acesso à plenitude

[110] "Runas são um conjunto de símbolos arquetípicos muito simples, que foram usados pelos povos primitivos da Europa, sendo a eles conferido, por alguns grupos, uso oracular". (BERNI, 1998, p. 68)

de vida, à comunhão com Deus. Por meio da mobilidade performativa do oficiante do rito, criam-se situações de narrativa e jogos de sentido nos quais, ao se dramatizar as ações, penetra-se na consciência da assembleia que dramatiza seus sentimentos e atua performatizando as gestas divinas. Nessa consonância, o símbolo sacramental adquire a sua apropriada força no espaço sagrado, que não é apenas no seu componente cultural, como também o sacramento de reconciliação**.**

A liturgia pode ser cantada, assim como pode ser dançada, como um dos elementos ritualísticos do mistério pascal e a sua especificidade é caracterizada pelo movimento, pelo dinamismo que simboliza o Espírito, e assim o partícipe é impelido à experiência do mistério celebrado. Para que isso ocorra, é preciso unir o gesto ritual com o sentido teológico e a atitude interior e deixar que o Espírito 'informe' unifique a totalidade do ser nas passagens que ficam nos interditos e que esclarecem sobre os meandros fictícios do drama cristão. Dançar o sagrado na liturgia não pode ser reduzido à dimensão antropológica ou filosófica, embora o encontro com o sagrado possa ser considerado como resposta à busca da experiência da transcendência imanente por parte do ser humano. Como elemento ritualístico, Leloup (1997, p. 63) propõe a dança com sentido de oração para a conexão do mundo material com o mundo espiritual, afirmando que:

> E no corpo, uma outra ponte que será proposta é a dança ou da prática dos gestos lentos. Vocês sentem a ligação da dança com o mundo vegetal quando olham uma árvore ou um arbusto ao sabor do vento. Nos gestos lentos, entramos em contato conosco mesmos, com uma qualidade de sopro, uma qualidade de consciência que pode nos transformar e restabelecer a ligação entre o mundo material e o mundo espiritual.

Por outro lado, a insistência na experiência do sagrado na sociedade atual pode ser considerada uma reação saudável, resultante de novas práticas, em outras ações, assim como a possibilidade da formação de novos atos performativos, bem como de diferentes atos discursivos performatizados. O efeito da teatralidade, ao dançar o mistério e drama cristãos ao longo do tempo litúrgico, explicita o caráter cênico do discurso teológico à medida em que se vincula a representação e a imagem que se pretende passar para o mundo exterior, tornando a ficção realidade. Assim são performatizados em atos momentos litúrgicos como o advento, o natal, a epifania, a quaresma, o tríduo e o tempo pascal, dentre outros.

Na Kapadócia (Turquia), no domingo de Páscoa, a procissão equivale a uma missa reatualizando uma antiga tradição dos colonos gregos cristãos dessa região. Também é dançado um caminho dessa procissão até a igreja na segunda-feira da Pascoela, representando

a história dos cristãos que caminhavam pelas montanhas da Kapadócia para chegar até a igreja, ou outro local do culto cristão primitivo. Outro momento em que a dança em forma de procissão acontece é no primeiro dia do ano, sendo esta dança da 'Procissão de Páscoa' dedicada a São Basílio de Cesareia[111], que é o patrono da religião ortodoxa na Ásia Menor. Ela é realizada com uma caminhada antes do alvorecer, e parte de dentro das cavernas daquela região, terminando dentro da igreja.

A música inicia com um ritmo lento, com um compasso 4/4, 2/4, no qual estão dispostos homens e mulheres em semicírculos distintos, ficando uns de frente aos outros (figura 82). A linha é bem junta e ambos os braços estão dobrados, sendo que o braço direito está à frente e o esquerdo atrás, perto do corpo, com os cotovelos dobrados, segurando o cinto do dançarino à frente com a mão direita e com a esquerda segurando o cinto do dançarino atrás. Os dois antebraços se interagem com os dançarinos vizinhos para assegurar a firmeza da roda; todos estão bem juntos formando apenas um corpo. Os dois semicírculos, realizando motivos de meandros estilizados, circundam o centro do espaço. (M-GWOSIEN, 2002; 2009). O dançarino líder, segura um bastão (cajado) ou lenço, para testar o solo irregular, e os passos precisam ser adaptados entre os dançantes para conseguir manter uma distância regular.



Figura 82 - Procissão de Páscoa da Kapadócia. Teatro Dora Stratou, Atenas. (M-GWOSIEN, 2004, p.108)

[111] Wosien, Maria-Gabriele. Notas pessoais do Seminário Hino a Cristo, realizado em São Paulo, 2009b.

Como uma dança de procissão[112], ela mantém a calma, é solene e o balanço é suave, os pés firmes na terra sentem o solo galgando a montanha rochosa e se movendo em forma de linha. A dança acelera e os passos descendentes (descendo a montanha) são executados na lateral e as pontas são colocadas inicialmente e depois todo o pé. Ao iniciar outro motivo da dança, os passos são pequenos, balançados à lateral e os pés estão planos na terra. Para indicar que o sol começou a raiar e que um espaço aberto foi alcançado, o líder levanta seu cajado e o circula no sentido anti-horário, acima da cabeça. No último motivo, novamente os passos são descendentes e o líder de cada linha volta o seu cajado ao movimento inicial. Para concluir a dança, os grupos se mesclam em dupla espiral e os líderes elevam seus cajados e os cruzam, formando assim a cruz diagonal, que, ao ser formada dessa maneira é, ao mesmo tempo, o símbolo do teto de uma igreja.

Ao dançar o mistério, combinando com os outros elementos rituais, tem-se a possibilidade de unir e estreitar as relações com a assembleia formando o corpo de Cristo e, nesse sentido, expressar o mistério de comunhão. O canto dá o sentido teológico-litúrgico aos símbolos e gestos e ações simbólicas, tirando-os de sua possível ambiguidade, uma vez que a dança também é uma ação simbólica, sendo esta reforçada pela música e instrumentos, pois sem eles não há dança sagrada na liturgia. O tempo induz a vários passos que acompanham o ritmo, sendo várias as formas de ocupar o espaço e dar-lhe sentido: roda, semicírculo, 'serpentina', cruz, linha, quadrado; e assim a dança sagrada nos leva ao silêncio!

A dança na liturgia possui funções complementares e, dentre outras, destaca-se a função comunitária e eclesial, uma vez que, dançando a liturgia, o coletivo torna-se uma Igreja e esta, por sua vez, representa a sociedade que, dançando, cria um mundo novo. Quanto à função pedagógica e mística, a dança possibilita uma conversão, ou seja, a transformação do indivíduo como um trabalho interior que, pela via da subjetivação, atinge a objetividade da liturgia.

A dança na liturgia pode acontecer com toda a assembleia celebrante, que é o 'sujeito integral' da ação litúrgica, ou apenas com um pequeno grupo que comunica uma arte à assembleia, e este proporciona a música, o canto e a dança coral. A dança sagrada pode acrescentar à liturgia uma maior encarnação na cultura, assim como uma maior unificação corpo/alma/mente/espírito. Por sua vez, a dança sagrada proporciona um reforço do sentido comunitário, da experiência do mistério de comunhão entre os participantes que em unidade

[112] Wosien, Maria-Gabriele. Notas pessoais do Seminário Hino a Cristo, realizado em São Paulo, 2009b.

formam o corpo eclesial celebrante, mediante as ações simbolizadas da representação circular, ao dar as mãos e seguir os mesmos passos, os mesmos ritmos, as mesmas evoluções.

Por outro lado, a energia que flui entre os dançantes, na liturgia, proporciona unanimidade sem uniformidade, uma vez que cada integrante da roda vive a dança na sua linguagem simbólica do movimento individual, promovendo, assim, a comunhão com o sagrado. No entanto, os elementos simbólicos de uma liturgia não possuem um significado único, o que proporciona a descoberta de uma nova dimensão do tempo e do espaço, bem como a vivência da dimensão e da direção espiritual da matéria. Apresenta-se, nesse sentido, o fenômeno do sagrado na dança de oração em movimento.

A maneira de expressar o movimento e se conectar com o sagrado evoca símbolos arquetípicos que induzem à ultrapassagem da barreira do racionalismo e utilitarismo para poder entregar-se ao mistério, fazer a experiência do sagrado, aceitar a doação de Deus, deixar-se tomar pelo Espírito de Deus, o que promove a sensação de alegria, liberdade, unificação, serenidade, paz. A participação efetiva na dança sagrada na liturgia promove a adesão mística com todos os indivíduos, com toda a realidade cósmica.

A partir do exposto, apresenta-se, neste subcapítulo, uma análise da dança "A Cruz e a Serpente", a qual Bernhard Wosien (2000) interpreta os três temas dessa coreografia e demonstra como a serpente camuflada se faz presente em uma dança tradicional grega conhecida como Hassapicos. Para uma melhor compreensão do tema, assim como da interpretação de Bernhard, serão mostrados determinados elementos essenciais para ampliar a visão sobre a cruz, o sagrado e a serpente na pedagogia proposta por ele e por sua filha. Esta análise conta com o apoio e os argumentos da sua filha e parceira na criação da Pedagogia da Dança Circular Sagrada, Maria-Gabriele Wosien (2002; 2004; 2009), além de seus estudos, palestras e aprofundamento das Danças Circulares Sagradas sobre o tema em questão, e este será transcrito como aprendizado vivencial.

Inicia-se pela figura da cruz, sendo esta forma um dos símbolos mais antigos de vários povos e, juntamente com o quadrado, é a representação simbólica da matéria, da terra. Estabelece relação com outros símbolos, como o círculo e o centro, além de ser uma base para as coordenadas de orientação, assinalando as direções do espaço, os quatro quadrantes. Em seus estudos, Bernhard Wosien (2000, p. 44) explica que:

> A cruz é um símbolo essencial, um símbolo primevo proveniente de dias remotos. O eixo vertical é sempre o eixo do tempo e o horizontal, o do espaço. Tempo e espaço formam o sistema de coordenadas de nosso destino, no qual nós, homens, estamos rigidamente sujeitos. Com outras palavras: a cruz é o símbolo da nossa vida, da

> nossa existência. Tudo que fazemos acontece em algum tempo, em algum lugar. Nascemos em algum tempo e espaço e temos que viver toda a nossa vida neste sistema de coordenadas de tempo e espaço. Dentro do tempo podemos questionar: de onde venho - para onde vou? Com o eixo vertical, o eixo do tempo, é indicada uma direção, um caminho, um objetivo. Venho de uma origem primeva desconhecida, da noite (lua), da escuridão do passado, e cresço para o alto, para a luz, para o sol, para o futuro.

A cruz se relaciona com a 'Árvore' em suas diferentes denominações e tradições ancestrais, como símbolo do centro, local onde os humanos renovam seu contato com o sagrado, sendo a sua analogia com o 'eixo do mundo', que une as polaridades céu – terra, sendo, a mesma, associada a antigos mitos, símbolos e diversos rituais desde a antiguidade. Ilustrando o fato, M-GWosien (2004, p. 25) diz que: "Segundo uma antiga lenda oriental, a árvore da cruz foi erguida onde o corpo do antepassado Adão encontrou seu último lugar de repouso. Ícones ortodoxos sobre a crucificação mostram uma caveira aos pés da cruz, onde se encontram as raízes da árvore - a nova vida surge onde a vida anterior foi sacrificada [...]". Conforme apresenta a figura 83, encontra-se uma caveira na base da cruz.



Figura 83 - A serpente na árvore da vida. (M-GWOSIEN, 2004, p. 30)

Encontra-se, nas antigas representações da cruz, a relação com a árvore e com a serpente. Nesse sentido, M-GWosien (2004, p. 26) completa que: “Em antigos mitos históricos da deusa, não é a figura de Deus que está na árvore, mas a serpente, símbolo da própria deusa. Nos cultos gnósticos, a serpente era igualada a Cristo e, no caso dos primeiros cristãos, era o símbolo sagrado no mistério da transformação”. Como apresenta a figura (84) abaixo, na qual se apresenta o ‘Sonho da Virgem’, assim é visto por Cook (1997, p. 106): “A Árvore da Cruz brota do corpo da Virgem Maria que, no cristianismo, é portadora das intuições primárias da Mãe Terra que aparecem no simbolismo arcaico e ‘primitivo’. O sacrifício de Cristo na cruz renova perpetuamente o mundo”. Encontra-se, ainda, a árvore da Cruz no ‘monograma de Cristo’, que se eleva sobre a cruz como símbolo do triunfo da Ressurreição.

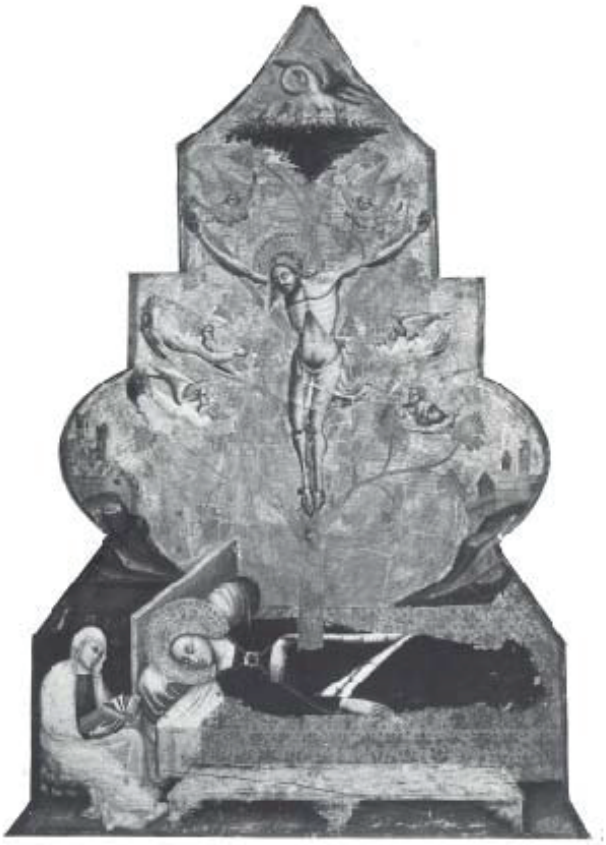


Figura 84 - O sonho da Virgem; pintura de Simoni dei Crocifissi, século XIV, Pinacoteca Nazionale, Ferrara. (COOK, 1997, p. 106)

Ao penetrar o solo com suas raízes, a árvore encontra as profundezas da Mãe Terra e participa da regeneração misteriosa de tudo o que é vivente nessa dimensão. Mediante as suas variações sazonais, é a regeneração que parte do centro da terra e, nesta imagem, ela é considerada a representação do renovo da vida, assim como a serpente se renova com a troca de pele. A árvore, de acordo com Chevalier (1991, p. 85): "É o pilar central que sustenta o templo ou a casa, na tradição judaico-cristã, e é também a coluna vertebral a sustentar o corpo humano, templo da alma". O cristianismo assimilou o símbolo da árvore, não só como aquela que se identifica como a árvore central do paraíso, como também a cruz simbolizando a árvore do centro.

Na linguagem simbólica, a serpente é uma das imagens mais presentes nas mitologias iniciais do mundo, deixando registrado nos objetos descobertos na arqueologia (GIMBUTAS, 2008) a prova da sua existência e importância nas culturas ancestrais. Tornou-se, para alguns povos, um símbolo sagrado ou de poder, assim como o principal elemento de adoração, e a ela foram dedicados santuários, cultos, além de participar de muitos ritos de mistério na Grécia Antiga.



Figura 85 - A serpente na árvore da vida e da morte. (M-GWOSIEN, 2004, p. 26)

Muito comum, no mundo antigo, serem encontradas referências da serpente entrelaçada na árvore e na cruz, que, na explicação de M-GWosien (2004, p. 26), fica esclarecido como seus símbolos foram camuflados e transmitidos para o povo:

> A cruz, a árvore e a serpente são figuras de movimento coletivo em uma dança ritual; foram transmitidas para o folclore grego de diversas maneiras[113]. Pela imaginação consciente das formas, a dança se transforma em um meio de orientação no espaço, para que a fragmentação da percepção física conduza até a totalidade dos sentidos.

Essas formas de dança foram interpretadas por Bernhard Wosien e reconhecidas como "Dança de Cruz[114]", que, de acordo com as afirmações de M-GWosien (2004, p. 27):

> As formas dançadas na cruz foram passadas para as tradições populares por meio das danças folclóricas. Os colonos gregos da Ásia conhecem uma forma de trajeto dançado de cruz, que pode ser representada de várias maneiras. Nesta dança, conhecida como Hassapicos, e na variante contemporânea mais rápida, Sirtaki, foi mantida a antiga fé cristã na forma ritual.

Sobre a dança que representa o trajeto dançado na cruz, encontra-se a serpente camuflada, que se inicia, aqui, historicizando sobre o Hassapicos, que, no dizer de M-GWosien[115] (2009.b.), é uma dança tradicional grega muito antiga, do tempo de Bizâncio (Byzantinium), sendo dançada pelos Sacerdotes do Touro, na Ásia Menor. Havia um grupo que se tornou guardião dessa dança ritualística e, quando a religião tornou-se política, alguns participantes desse grupo de guardiões apagaram-na da memória do povo e a levaram para a clandestinidade, com o objetivo de não perder o aspecto místico e conservar seus aspectos simbólicos, além do sagrado.

A dança conhecida como Hassapicos é um tema de morte e ressurreição da cultura helênica, como uma representação sacrificial. De acordo com M-GWosien (2002, p.123): "Hassapicos é conhecida também como "dança do magarefe", como a dança da liga dos matadores de touros, descendentes tardios das ligas bizantinas dos sacerdotes do touro, que dirigiam também o trabalho do sacrifício do touro no culto de Mitra". Em tempos antigos, o touro era considerado sagrado, tanto na sociedade minóica quanto no cosmo Olímpico, que era consagrado a Zeus e Deméter. O touro liderava a procissão da primavera, sendo

---

[113] M.-G.Wosien, Sakraler Tanz (München, 1988), S.34 f.
[114] Interpretation nach unveröffentlicheten Aufzeichnungen von Bernhard Wosien; Vgl. Auch ders., Der Weg des Tänzers (Linz, 1988), S.38 f e 77 f.
[115] WOSIEN, Maria- Gabriele. Hino de Christo- a canção da Alma: uma encenação do mistério dançado. Seminário. Tradução: Frances Rose Feder. Centro Paulus, São Paulo, 2009b.

conduzido por sacerdotes e autoridades. Sobre o sacrifício do touro, explica M-GWosien (2002, p. 123):

> A consagração do touro cúltico era um acontecimento festivo, pois através da sua morte ritual, enquanto aspecto animal do deus, ele consagrava a época do início da primavera e fecundava a terra com seu sangue, para favorecer o crescimento das plantas. A carne do touro era ofertada ao deus e distribuída aos participantes da procissão.

Esse sacrifício ritual contava com várias partes até chegar ao sacrifício final, e acontecia na festa que dava início a um momento de recomeço e o despertar da natureza. O touro sacrificial também simbolizava a força criadora do sol, bem como a fecundidade da terra e o poder da natureza.

Não se sabe ao certo como ela resistiu por tanto tempo na sua originalidade, assim como os seus padrões originais conseguiram sobreviver sem perder o simbolismo original. Com o passar do tempo, ela foi se tornando mais popular e, após a Segunda Guerra Mundial, o seu andamento foi sendo acelerado, sendo o 'Sirtaki[116]' uma variação do 'Hassapo-Sérvico[117]'. Após esse período, pegaram alguns elementos do Hassapicos mais rápido e usaram para apresentações; por um lado essa iniciativa foi boa, pois assim evitava cair no esquecimento, no entanto, como é uma apresentação, acentua-se o lado da performance[118] técnica. Na atualidade, o Hassapico no andamento lento não é mais ensinado porque hoje as pessoas querem tudo rápido e veloz, o que corresponde à sensação com vida mais acelerada.

[116] Sirtaki: O nome Sirtaki deriva da palavra grega Syrtos, que significa arrastar. É uma dança popular grega que mistura ritmos lentos e rápidos da dança tradicional grega Hassapicos; ela é dançada em linha, com as mãos sobre os ombros. Essa dança tornou-se conhecida a partir de 1964, quando foi criada uma coreografia específica para o filme '*Zorba, o grego'*.
[117] Hassapo- Sérvico: Dança grega saltada, realizada em linha, celebrando a Ressurreição.
[118] Aqui o termo performance aparece como desempenho técnico.

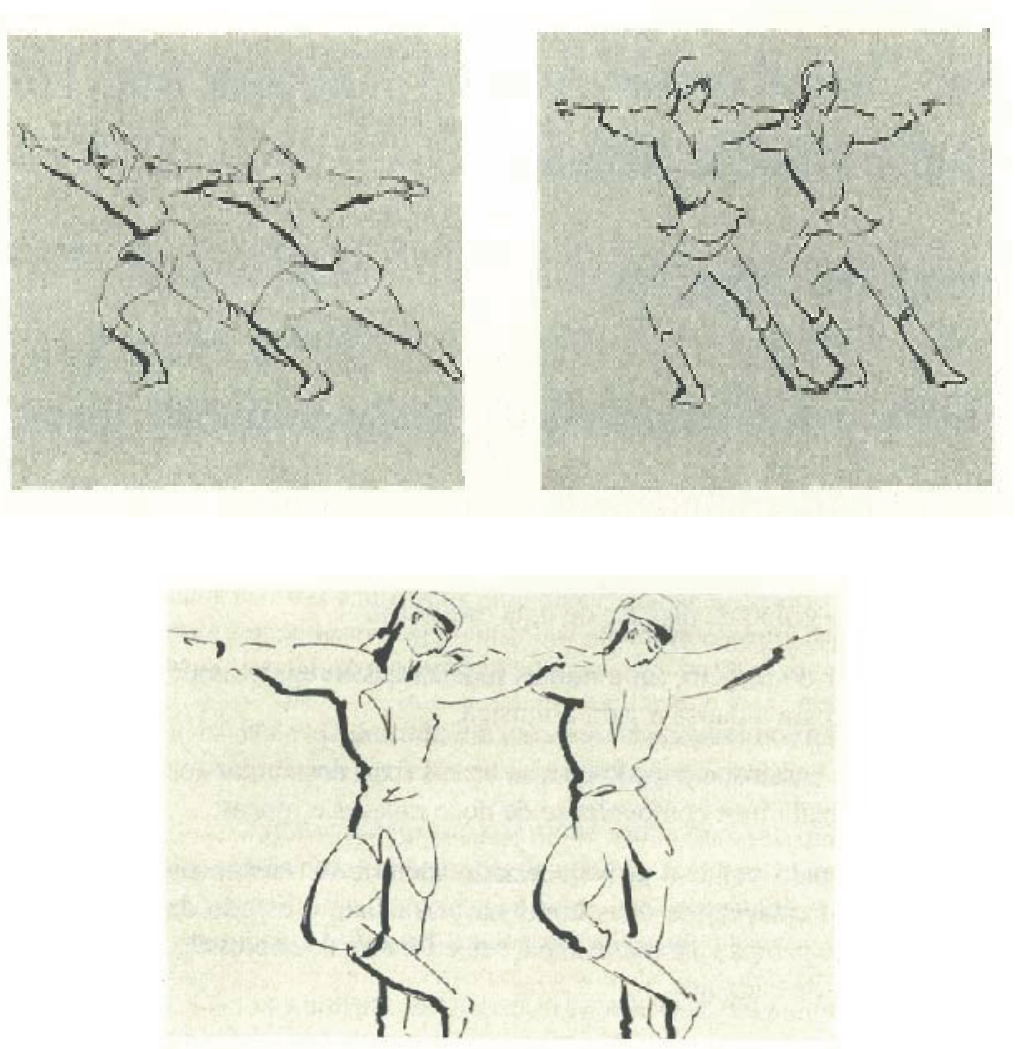


Figura 86 – Dança Hassapicos em duplas de homens. Desenho de Benhard Wosien. (B.WOSIEN, 2000, p.108)

Como dança tradicional, o Hassápicos é dançado por toda a Grécia, mas originalmente é uma dança dos colonizadores da Ásia Menor. Ainda de acordo com M-GWosien (2002, p.125): "Esta dança foi encontrada nesta forma na aldeia Kymi na península de Euböa (Dora Stratou). Entretanto, existem muitas variações desta dança, cujos motivos, coreografados pelo Sirtaki, foram popularizados". No passado, era dançada apenas por homens, mas, atualmente, também é dançada por homens e mulheres intercalados na linha da dança.

A coreografia tradicional é uma representação do campo de tensão entre as polaridades cosmos e terra, humano e morte, tendo como base a cruz resultante das quatro posições do sol na roda do ano. Também, ao unir com seus eixos as dimensões do espaço e do tempo, ela ainda é a metáfora do humano como a árvore da vida. Para M-GWosien (2002, p.125-126):

> Hassapicos simboliza assim a lei da cruz enquanto caminho e destino [...]. O tema do sacrifício aflora de maneira bem especial de novo no cristianismo. Depois que o sacrifício do animal substituiu o sacrifício humano, o tema mitológico original do deus que se sacrifica em pessoa se tornou um acontecimento simbólico renovado. Em Hassapicos, a representação do símbolo da cruz vem como caminho da dança, pelo que o próprio dançarino leva simbolicamente a cruz em si mesmo, como uma oração à divindade protetora da dança- a casa dos sacerdotes do touro se tornou cristã. Em memória ao Cordeiro de Deus, ao Filho de Deus e a seu sacrifício voluntário pelos homens, na Páscoa mata-se e come-se o cordeiro.

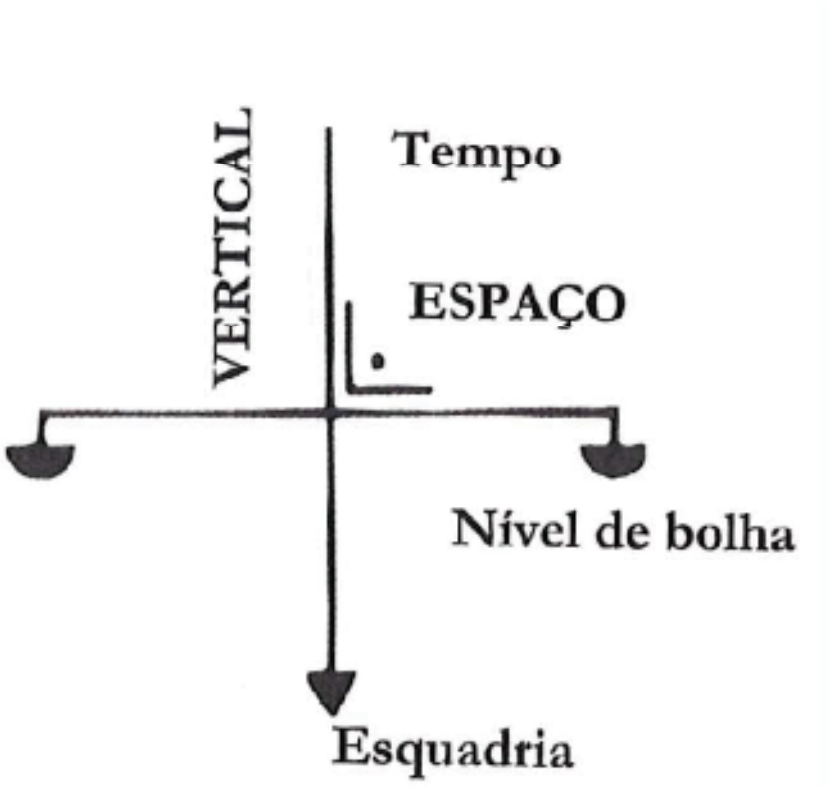


Figura 87 - A cruz das coordenadas como estrutura da dança de cruz. Gráfico conforme Bernhard Wosien. (M-GWOSIEN, 2004, p. 28)

Esta é uma dança considerada uma meditação na cruz, quando realizada no tempo lento; no entanto, existem muitas variações, inclusive outra versão mais longa que tem ligação com a apresentada neste estudo. O compasso da dança é 2/4 e o ritmo é contado 1 e/2 e/ etc. A posição das mãos é nos ombros dos parceiros ao lado, esquerda sobre a direita; os braços ficam entrelaçados e simbolizam a unidade dos opostos, da vida e da morte. A disposição é em linhas, com o número de dançarinos que quiser; a posição do corpo é de pé, com o corpo ligeiramente inclinado para a frente e, na posição inicial, a perna esquerda deve estar cruzada pela frente da direita.

Com o simbolismo da Cruz e da Serpente**,** a dança consta de três temas que foram interpretados por Bernhard Wosien (M-GWOSIEN, 2009) da seguinte forma:

A primeira parte ele denominou: *Dançando a Cruz*, que é uma dança solo, com os dois pés paralelos no centro da Cruz, os braços estão elevados horizontalmente, ajoelha-se e executa o movimento que representa a reverência à Divindade. Na sequência, ele marca os pontos no espaço e no tempo e finaliza com a Serpente espiralando no centro da Cruz. De acordo com M-GWosien (2004, p. 30): "o final da cauda da serpente na árvore do conhecimento marca os quatro pontos do centro da cruz como início da espiral para a subida e descida na árvore", conforme apresenta a figura (88) abaixo.

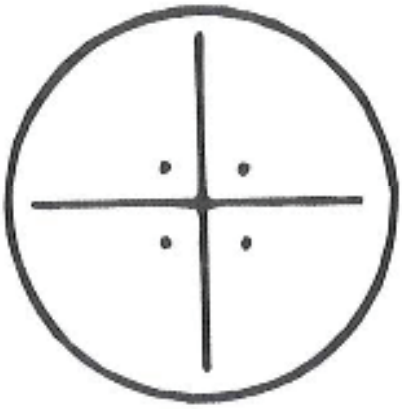


Figura 88 - Os 4 pontos do centro da cruz como início do movimento espiral. (M-GWOSIEN, 2004, p. 30)

O segundo movimento, nominado: *Elevando a Cruz*, pode ser dança solo ou em pequenos grupos. Nessa parte da dança, a elevação da Cruz é mostrada simbolicamente, sendo a Cruz idêntica à Árvore da Vida como uma escada onde a alma faz uma jornada para os mundos subterrâneos (Hades) e eleva-se novamente. Se o dançarino deitasse no solo, seu coração estaria no centro onde as dimensões de tempo e espaços se encontram.

No primeiro padrão, o dançarino está em pé olhando à frente. O movimento de abrir e fechar os pés e calcanhares representa: abrindo para o céu, contendo-o e abrindo para as profundezas, deixando o céu penetrar. No padrão seguinte, o dançarino, balançando na dimensão horizontal, batendo três vezes nos portais subterrâneos, duas vezes gentilmente, na terceira vez barulhentamente: "Abra!". Nesse momento, o dançarino move-se à frente,

dobrando os joelhos e curvando o corpo para frente, representando o limite da resistência e entrando pelos portais do "inferno". Nesse sentido, M-GWosien (2004, p. 28) afirma que:

> Os pés estabelecem o símbolo para a entrada no segredo da cruz, que, como árvore da morte e da vida, é também a árvore do conhecimento – a cruz como caminho da salvação é o tema central na linguagem figurada dos ícones. Nos ícones que retratam a descida de Cristo ao inferno, o Salvador está sobre os portões, que lhe barram a entrada no mundo da profundidade. Pelo poder da luz, os portões se sobrepõem em forma de cruz, tornando-se a cruz dinâmica diagonal ou cruz de Andreas, sobre a qual encontra-se Cristo. Seus pés estão em posição angular e ele arranca Adão e Eva de suas covas, segurando-os pelo pulso e movendo-os no sentido da espiral da ressurreição, que gira para cima.



Figura 89 - Descida de Cristo ao inferno, ícone grego, Catedral de São Basílio, Tessalônica. (M-GWOSIEN, 2004, Quadro II)

O terceiro movimento, nominado: *A jornada (da Serpente) dançada na Cruz*, pode ser uma dança solo ou em pequenos grupos: A jornada do dançarino sempre começa no centro e a ele retorna. A jornada se compõe então de três partes: primeira parte: A jornada no braço esquerdo da Cruz; segunda parte: A jornada no braço direito e no superior da Cruz; terceira parte: A jornada no braço inferior da Cruz.

Na sequência, após a Jornada do Hassapicos tradicional, pode ser dançado o Hassapo-Servicos: Dança pulada, celebrando a Ressurreição. O tempo da música é 2/4, no qual são formadas pequenas linhas com os dançarinos colocando os braços nos ombros dos companheiros. O grupo, tendo um condutor, dança os passos básicos, que variam conforme a instrução do líder, que cria suas próprias variações "solo".

No desenho de Bernhard Wosien, figura (90) abaixo, encontra-se um dançarino grego executando um motivo da dança Hassapicos, o qual está conexo à cruz ortodoxa e demonstra a sobreposição entre o motivo específico dessa dança e esse padrão de cruz. A partir dessa percepção, Bernhard Wosien principiou um estudo dessa dança, aprofundando-se nos gestos, passos, histórico e nos seus códigos com a mítica e mística cristã. Nessa linguagem, a arte se revelou como resultante de experimentos estéticos compartilhados como produto da história, sendo a mesma construída mediante motivações subjetivas oriundas da religiosidade bizantina da Ásia Menor. E conclui M-GWosien (2004, p.27):

> Por meio da dança ocorre a libertação dessa fixação, pela representação das formas simbólicas na cruz axial e pela dedicação às leis divinas. O tema central deste exercício é a restrição das possibilidades de movimento na figura da cruz, que está projetada no chão. No meio encontra-se o dançarino com os braços estendidos em forma de cruz. A realização da identidade é representada pelo posicionamento horizontal e a concretização do ser é representada pela vertical. No ritual dançante da dança mais prolongada, *Hassapicos*, o eixo do corpo pende até que o equilíbrio seja encontrado no centro da cruz.[...]. *Hassapicos* mostra o dançarino com a cabeça levemente inclinada na cruz ortodoxa. As pernas cruzadas ilustram a viga transversal da cruz, que está na posição diagonal para baixo, e símbolo também da extremidade da cauda da serpente, que se enrola ao redor da árvore do conhecimento, tornando-se uma metáfora para o trajeto em zig-zag da vida.

Esta figura (90) foi interpretada por Bernhard Wosien como o dançarino na cruz ortodoxa, como os cinco sentidos, que representam o destino dos humanos e os crucificam no tempo e no espaço. Por sua vez, a qualidade do Hassapicos mostra-se gestualmente na expressão e dimensão simbólica encontrada nessa construção estética, na qual Bernhard Wosien estrutura e compreende, com grande sensibilidade, as conjunturas relativas a essa sua visão legitimada e expressa pelo gesto artístico. Nesse sentido, ele descortina a plurivalência de caráter cultural da simbologia da serpente ctônia, camuflada na cultura popular grega e configurada em ato como representação originária da Deusa Mãe.

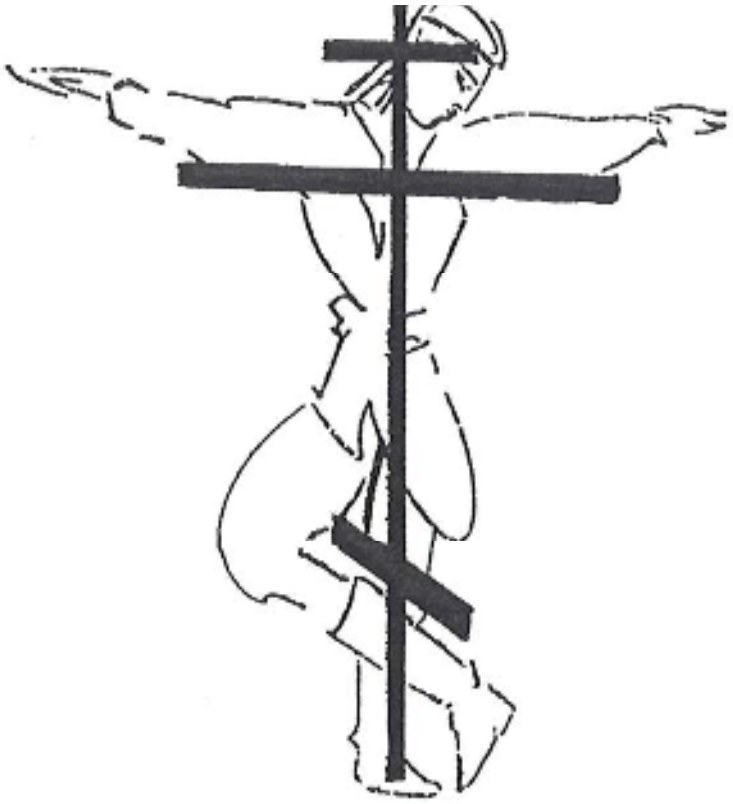


Figura 90 - Hassapicos. Dançarino na cruz ortodoxa. Desenho de Bernhard Wosien. (B.WOSIEN, 2000, p.124)

Portanto, com essa relação reveladora e transformadora, Bernhard Wosien demonstra e confirma que o Sagrado Feminino sobrevive nas danças tradicionais dos povos e que, na atualidade, a dança Hassapicos é utilizada como discurso estético, com a finalidade de ritualizar e reatualizar o padrão e a poética simbólica da Deusa Mãe, do Sagrado Feminino e da Serpente.

Com essa compreensão do dançarino na cruz projetada na dança, retoma-se ao registro de fragmentos da memória dos que dançaram com Bernhard Wosien que, no seu dizer, *a alma é a beleza em movimento*. Para ele, *beleza e graciosidade, cores e formas harmônicas eram encontradas na natureza e na cultura*; que *a graciosidade era visível na postura e no movimento ao ir além da técnica, quando bailarino e dança tornam-se um só*. No dizer de sua filha, Maria-Gabriele, Bernhard era um gênio dotado de múltiplos dons e sabedoria profunda, um artista nato que possuía uma técnica apurada em todas as suas obras, tanto como bailarino, pedagogo, coreógrafo ou artista plástico.

Na Comunidade de Findhorn, Bernhard criou rituais com dança para pessoas que não eram dançarinos e a sua produção artística foi emblemática quanto ao conceito estético do sagrado, transformando e reordenando a arte em novas expressões culturais das danças dos povos, nas quais ordenou e incorporou o mito e o símbolo nos rituais contemporâneos na sua função estética e sagrada.

Na Páscoa de 1983[119], Bernhard proferiu uma palestra em Findhorn, com o título de "Introdução às Danças Sagradas", que foi registrada na língua inglesa de forma artesanal e distribuída entre os participantes. O acesso a esse material foi na Argentina, em 2001, que foi traduzido para o português por componentes da Roda do Arco Íris, de Brasília. Nessa palestra, ele discorre sobre as danças circulares e de labirinto (espiral) dizendo que elas remontam aos mistérios e às antigas tradições do antigo Oriente, como, por exemplo, os Mistérios Eleusínios. Bernhard Wosien afirma que isso foi descoberto através das danças ritualísticas que chegaram até nós desde o tempo de Alexandre, O Grande; e que, depois desse tempo, a influência de cultos de mistério diminuiu. Outro ponto importante da sua fala é a ascensão do cristianismo, e as mudanças que aconteceram a partir desse fato. Afirma, ainda, que as velhas danças foram dedicadas a uma divindade, um planeta, mas o povo, o folclore comum dessas regiões, na Ásia Menor e no Mediterrâneo, continuou com essas danças; e que mesmo na atualidade essas tradições continuam vivas. Concluindo a palestra, Bernhard explica que nesta sua primeira visita a Findhorn ele plantou a semente de um acontecimento de dança sagrada ao encenar os mistérios das 'escrituras escondidas'do*"Hino a Jesus", dos Atos de João, em Apocripha,* e declara o que aconteceu a partir desta experiência:

> *Nos anos seguintes, encenamos a peça de mistério "Teseu no Labirinto" e a interpretação coreográfica da estrela de cinco pontas, o Pentagrama, que é um símbolo antigo para o Homem que — em nosso tempo — inicia uma Nova Era, a era de Aquário, que é usualmente representado por um homem entornando água de um jarro. A Nova Era, entretanto, é a Era do Homem. A água é despejada naquele espaço onde o Filho do Homem apareceu em nosso mundo, nesta terra. Assim, o mais elevado objetivo para todos nós hoje é saber que nós, seres humanos, somos chamados a encontrar nosso verdadeiro destino. Desde os tempos antigos, o Homem da Nova Era foi representado como um ser com asas rezando. Como se diz: "O temor a Deus é o começo de toda sabedoria", a oração é a sabedoria mais profunda porque, através da oração, nós chegamos mais perto de Deus. Oração é também a forma mais elevada de arte, porque ela pode nos revelar a grandiosidade da criação, e é também a mais nobre forma de trabalho. Trabalho e oração são um só; trabalho traz liberdade através da disciplina e torna mais fortes as forças do sacrifício. Entretanto, aquelas três qualidades atribuídas à oração desde os tempos antigos não são independentes umas das outras: sem trabalho disciplinado eu não posso criar arte, e sem arte eu não crio e não conquisto as novidades da sabedoria.*

Nos tempos primevos, o pensamento mítico determinou a trama da linguagem articulando a forma discursiva, não havendo distinção entre Xamã e artista. Por conseguinte, a dança era a forma de expressar e comunicar padrões de movimentos, ao mesmo tempo em que

[119] A life lived for dance**.** Tradução de Maria Alexandrina Pires e Edna Francischette. Escócia: Findhorn, 1983.

o humano desenvolvia um sentido abstrato do tempo e do espaço, expressando com o corpo emoções ou ideias, revelando, dessa forma, o imaginário alegórico. Ao refletir sobre o legado artístico de Bernhard Wosien, no qual ele recupera a condição mítica e mística dos rituais, estruturando seus elementos e unindo as atividades artísticas, em especial a dança sagrada, ele retoma a unidade Xamã/artista como concepção mágica e estética da dimensão humana.

3.2.1. Festas Religiosas e Danças Tradicionais: Fragmentos da Serpente na Poética do Imaginário[120]

As inquietações acerca de temas urdidos em uma trama cultural e religiosa, na qual o ser humano busca respostas para sua vida em algo que transcende seu conhecimento, investiga na religiosidade popular e na sua expressão ritualística de práticas coletivas o saber próprio de regras estéticas e socioculturais construídas historicamente a partir do Brasil colônia. Como a religiosidade varia de cultura para cultura e de indivíduo para indivíduo, compreende-se que cultura e a religiosidade não são objetos sólidos, constituindo-se assim em tramas complexas e intensamente dinâmicas (AZZI, 1977).

Por essas razões, uma mesma religião é vivida e interpretada de maneira diferente entre os vários grupos sociais, resultando numa forte interação dialética da religião com a formação de uma determinada sociedade. Portanto, neste estudo, proposto os dois aspectos que se alternam e dialogam nas suas representações relativas à cultura popular, as danças e as manifestações nas festas tradicionais. Por um lado, encontra-se a cultura erudita embasada no pensamento de dominação racional do ocidente, legitimado pela religião oficial; por outro, uma racionalidade mítica dos povos colonizados.

No período do Brasil colônia, o catolicismo era a religião oficial. No entanto, a população colonial vivia um catolicismo híbrido e cheio de características próprias, mas a base fundamental foi a religiosidade trazida pelos portugueses. Por sua vez, Portugal realiza diversas modificações, tais como a eliminação de todo caráter profano da Igreja, a purificação das festas e devoções populares e locais de cultos, com a finalidade maior de levar o povo a uma vida sacramental mais intensa. Assim, entende-se a posição do catolicismo tradicional com a formação de valores culturais e religiosos do Brasil colônia, conforme afirma Azzi (1977, p. 147):

---

[120] Este subcapítulo é uma versão aprofundada que foi desenvolvida com o título de "Contradança: Ritual e Festa de um Povo", sendo apresentada na Dissertação de Mestrado da U.C.G. (BONETTI, 2004, p. 22)

> [...] o catolicismo tradicional tem vinculações profundas com as raízes culturais do Brasil. Este aspecto é extremamente importante, porquanto permite ao povo expressar a fé dentro de categorias, valores e símbolos condizentes com sua formação familiar e comunitária, e com o ambiente no qual vive.

O imaginário do imigrante que colonizou o Brasil a partir do século XVII, e se estabeleceu no século XIX, vinha carregado de imagens que foram deixadas no caminho, e estas se transformaram em lembranças. A dimensão estética da religiosidade ocorria de forma abstrata e suas reflexões partiam de antigos ensinamentos, que, por sua vez, eram ignorados, camuflados ou sublimados. As práticas católicas eram distinguidas por suas manifestações de fé e estas se compuseram como "religiosidade popular". A designação de "popular" normalmente refere-se às manifestações de memória coletiva, aí incluídas a linguagem e a religiosidade. As festas sugeriam uma multiplicidade de alegorias e eram celebradas com pessoas derivadas de vários ambientes e categorias, onde o contentamento prevalecia com músicas, danças, mascarados e fogos de artifício, como herança dos povos que aqui conviviam.

A religiosidade popular, do ponto de vista da história cultural, é exteriorizada no cotidiano mediante as suas festas, rezas, irmandades, romarias, santuários, devoções e procissões, sendo que essas práticas religiosas populares ajudam a perceber as experiências religiosas concretas na vida dos sujeitos sociais. A Igreja é modificada pelas tradições locais que se fundem às tradições religiosas, constituindo um misto de religião e de cultura local (AZZI, 1977). Nesse sentido, a sociedade molda a religião oficial e estabelece padrões para o comportamento religioso.

As festas inseridas na religiosidade popular permitiam o diálogo entre o sagrado e o profano, relativizando o comportamento humano nas suas práticas e relações sociais, sendo toleradas pelas autoridades civis e religiosas. No entanto, estas se preocupavam com o desenrolar das festividades, sendo momentos de muita música, danças, fogos de artifício, barracas com comidas e bebidas, novenas, procissões. Na maioria delas, a população escrava e/ou negra não perdia a oportunidade para mostrar suas músicas, danças e batuques, que evidenciavam e configuravam a manifestação do sensível (ABREU, 1999).

Como um local privilegiado para a manifestação da religiosidade popular, eram propícios ao acontecimento de rituais o intercâmbio entre os homens e as divindades, o qual não se concretiza, nas primeiras tentativas, o sentido estético e a pluralidade do fazer coletivo, devido aos diversos segmentos que promoviam as trocas culturais de expressões teatrais, com

distintos significados. Sobre as festas que fazem da religiosidade popular, nos reportamos a Durkhein (1989, p. 38) que, chegando à conclusão de que "Religião é coisa eminentemente social", diz:

> As representações religiosas são representações coletivas que exprimem realidades coletivas; os ritos são maneiras de agir que nasce em meio a grupos congregados e que destina a estimular, manter ou recriar certos estados mentais nesses grupos.

As celebrações festivas são realizadas em seu fazer coletivo, ordenando regras convenientes para a vida comunitária desde que o homem passou a viver em coletividades. Assim essas celebrações expressam e comunicam os desejos ressignificados frente às necessidades que se presentificam no cotidiano. Proporcionando características próprias do povo que delas participam, estão, em princípio, ligadas aos ritos de passagem, uma vez que marcam situações em que ocorrem mudanças ou algum tipo de troca de categoria social. Essas festas marcam um intervalo de transição e indefinição em que fronteiras são esgarçadas, sendo momentos em que se atravessam limiares e é conferida à festa, além de um caráter ambíguo, uma aura de magia e sacralidade.

Em todos os tempos e todas as civilizações, as festas estão presentes nos diferentes momentos e comemorações da vida e os vínculos existentes entre a religiosidade e a cultura popular encontram relações dialógicas no seu entrelaçamento estético. Portanto, a partir de atos performativos reatualizados pelo saber popular e expressos por manifestações distintas, vêm à tona as crenças míticas, os rituais, a religiosidade, as falas e, principalmente, o sagrado.

As festas da religiosidade popular proporcionam uma convivência cotidiana ao partilhar seus saberes em reunião comunitária, quer seja numa simples dimensão familiar ou ampliando-se para toda uma cidade e seu povo. Nelas, encontram-se os folguedos, as danças e os jogos simbólicos que se transformaram em representação dramática, ritualizada, reproduzida a partir de suas formas simples que são reunidas e diversificadas dentro do contexto de um determinado grupo de pessoas, sendo sua originalidade o resultado de mecanismos culturais recriados. A diversidade das manifestações de cunho popular e folclórico exemplifica este campo de conhecimento ao refletir o imaginário e o simbólico que configuram as práticas transmitidas por gerações e estão materializadas na religiosidade popular. Nesse sentido, encontra-se a afirmação de Itani (2003, p. 7):

> A festa é um fato social, histórico e político. Ela constitui o momento e o espaço da celebração, da brincadeira, dos jogos, da música e da dança. Celebra a vida e a

> criação do mundo. [...]. A produção da festividade é, ainda, a composição de momentos do brincar com a experiência ritual da memória coletiva, da vivência com o passado e o presente, com a cerimônia e com as brincadeiras.

As tradições agrárias ancestrais conservaram, na memória coletiva, as celebrações especiais, sendo os ritos anteriores ao acontecimento festejado, quer seja nascimento, casamento, morte, ou festas ligadas à agricultura e inscritas no comportamento e gestualidade configurada em formas estruturantes da cultura popular. Nesse cenário festivo, há uma integração de imagens e de vozes, que unem o passado ao presente e evocam a magia da memória de fatos e feitos transformados em realidade.

Neste estudo, priorizam-se, pois, as festas do Tempo Sagrado, nas quais a gesta dos Deuses é contada pelos mitos, cujo rito a perpetua. Compartilha-se o cotidiano da comunidade e a sua convivência com os atores da festa religiosa, que são a representação dos Deuses e os participantes da festa tornam-se seus contemporâneos, sendo o ato sagrado reatualizado. Segundo Eliade (2008), a experiência religiosa da festa, quer dizer, a participação do sagrado, permite aos homens que (re)vivam periodicamente na presença dos Deuses. Essa reatualização dos gestos divinos permite aos homens o ensinamento da sacralidade dos modelos que ritualmente se tornam presentes. Do ponto de vista de Eliade (2008, p. 64), o 'Tempo sagrado' é ontológico, não muda nem se esgota:

> A cada festa periódica reencontra-se o mesmo Tempo sagrado - aquele que se manifestara na festa do ano precedente ou na festa de há um século: é o Tempo criado e santificado pelos deuses pela ocasião de suas gesta, que são justamente reatualizadas pela festa. Em outras palavras, reencontra-se na festa a primeira aparição do Tempo sagrado, tal qual ela se efetuou *ab origine, in illo tempore*. Pois esse Tempo sagrado no qual se desenrola a festa não existia antes das festas divinas comemoradas pela festa.

A construção cultural esquematiza as possibilidades expressivas de um determinado grupo social e esta reflete um sentimento imaterial que se concretiza em determinadas manifestações folclóricas, materializando-se em atos cênicos e dramáticos de cunho popular e religioso, advindas do imaginário que reflete a ancestralidade. De acordo com Passos (2002, p. 13), a festa é uma das manifestações tradicionais coletivas mais antigas e conclui que:

> Tradição que se transmite nas palavras, nos sinais, nos gestos, na solidariedade. Margeada pela utopia, seus contornos habitam mistérios do humano e do divino. Em suas diversas formas, misturam-se ideias, descrevem-se segredos, ampliam-se

> histórias. Encantamento compartilhado para guardar a esperança e desdobrar novos começos.

Presentes nas manifestações da religiosidade popular, as festas fazem parte do costume de vários povos e, por sua vez, devido à proximidade do saber cotidiano, essa racionalidade não formal permite uma configuração de resistência, sendo que os seus registros estão perdidos no tempo; elas foram transmitidas e transformadas pelas gerações nos séculos que a sucederam. Essas festas e celebrações foram cooptadas pela Igreja, que se apropriou de símbolos e rituais pagãos, transformando-os em Religião Popular. Segundo Geertz (1989, p.120):

> Os símbolos religiosos oferecem uma garantia cósmica não apenas para sua capacidade de compreender o mundo, mas também para que compreendendo-o deem precisão a seu sentimento, uma definição às suas emoções que lhes permita suportá-lo, soturna ou alegremente, implacável ou cavalheiristicamente.

Para Geertz (1989), os símbolos sagrados funcionam para sintetizar o *ethos* de um povo, a sua maneira de ser e de existir, sendo os símbolos as extensões do mundo social. Os limites de espaço, de tempo social e a ordenação simbólica dos rituais da festa permitem que seja conhecido o significado e o contexto no qual acontece a condensação de imagens e mensagens, cuja interpretação do conteúdo e da expressão simbólica permite a articulação dos elementos e as associações do conjunto de ritos que compõem a festa.

Nas festas, estão incluídos os ritos, as celebrações sagradas ou religiosas, e também eventos paralelos com músicas, danças, brincadeiras, jogos, comidas e bebidas. Elas são a simbolização de um acontecimento, cujas representações e imagens materiais e mentais viabilizam o reconhecimento de ações pautadas nas diferentes formas de expressão, bem como o envolvimento com o sensível, com a coletividade, com as crenças, com o saber empírico e mítico, e estes são de suma importância para a comunidade festeira. Aqui, no Brasil, as danças, os instrumentos e os ritmos encontrados nas festas são de uma mistura cultural bastante expressiva. Conforme relata Abreu (1999, p.159):

> As festas do Divino, por exemplo, viraram um local de encontro e comunicação entre variados segmentos sociais e gêneros musicais. As pessoas que os frequentavam, apesar de suas diferenças e possíveis conflitos, tinham a oportunidade de compartilhar e intercambiar risos, movimentos, ritmos e danças variadas.

O caráter expressivo do imaginário e a padronização dos diferentes rituais que

acontecem na festa desencadeiam imagens que são conservadas na memória; a leitura não verbal incorpora conceitos subjetivos que possibilitam distinguir as ambiguidades, estabelecendo uma ponte entre o sagrado e o profano. Nesse sentido, Riolando Azzi (1977) aborda conceitos sobre a dependência humana para com o divino e procura entender como o homem colonial se relacionava com o sagrado, pois o mesmo tinha uma extrema dependência do divino e de um forte imaginário religioso.

A festa do Divino, identificada com uma das festas de Santo mais antigas e populares do Brasil, originou-se na Europa e existe desde a Idade Média; ela foi incentivada pela Rainha Santa Izabel de Aragão, esposa do rei Dom Diniz, no século XIV. O início do século XIX foi um momento de multiplicação das festas do Divino no Brasil, sendo a representação da coroação do Imperador uma herança portuguesa, na qual o coroado tornava-se o representante do Divino na terra. Em cada região do Brasil, essa festa estruturou-se mediante as relações que a envolve, e esta se deu pela compreensão das normas religiosas, sociais, artísticas e estéticas construídas coletivamente, conduzindo à configuração própria de cada comunidade popular comemorar o Divino, bem como escolher suas manifestações paralelas ao evento religioso.

Nos rituais de Pentecostes, notam-se diversos símbolos como extensão do mundo social, uma vez que, para que se possa obter um mesmo tipo de função simbólica, as sociedades adotam diferentes formas, as quais chamaram de diferença cultural, conforme explica Durkhein (1989, p. 30):

> Sob o símbolo é preciso saber atingir a realidade que representa e que lhe dá sua significação verdadeira. Os ritos mais bárbaros ou mais extravagantes, os mitos mais estranhos, traduzem alguma necessidade humana, algum aspecto da vida, quer individual, quer social.

Alguns estudiosos veem, nessa festa, traços de festividades pagãs da primavera, em que se comemorava a abundância da vida, renovada depois do inverno (ABREU, 1999). A festa de Pentecostes tem vários traços da tradição pagã a exemplo da "comilança", das celebrações, dos jogos, das danças e da alegria do povo que dela participava. No *mundo da Natureza*, percebem-se os símbolos ligados ao paganismo, cuja representação principal é a abundância, que se externaliza pelos alimentos distribuídos, conforme firma Abreu (1999, p. 42):

> As festas de Pentecostes completavam o ciclo do ano da Primavera europeia, quando

> eram bastante naturais, desde tempos muito antigos, a alegria, os divertimentos e as ações de graça. Pentecostes era a festa da abundância, e a própria Igreja, para atrair devotos, figurava os inúmeros dons do Espírito Santo, lançando chuvas de luzes e estrelas, além de distribuir maçãs e queijos.

A Comilança é, pois, uma prática cultural realizada nas festas da religiosidade popular em todo o Brasil e, em cada uma delas, assim como em cada região, as comidas das festas guardam sua peculiaridade, visto que esta prática remonta aos rituais pré-históricos como oferenda aos deuses. O cristianismo popular europeu difundiu, no 'mundo novo', algumas festas tradicionais que, até a atualidade, apresentam uma estrutura organizacional de sistemas de relações-posições que são exercidas por diversos tipos de participantes, existindo entre eles as trocas de ações de serviços, de acordo com a posição ocupada por cada um, tanto na festa quanto na sociedade.

Esta festa chegou ao Brasil com os colonizadores e suas famílias e retratava uma mistura cultural bastante expressiva, além da participação indiscriminada da nobreza e do povo. As festas eram semelhantes nos diversos locais onde ela acontecia, no entanto, o que as diferenciavam era a preferência por determinados festejos que a população manifestava, assim como o ritual programado para tal evento.

Na cidade histórica de Santa Cruz de Goiás, esta festa ocorre há quase duzentos anos e nela ainda é mantida a tradição da distribuição de quitandas e doces para o povo que vai participar da missa do Divino, no domingo pela manhã. Neste dia, é montada uma grande mesa enfeitada na rua, em frente à Igreja Matriz, sendo ali reunidas as principais autoridades civis, militares e eclesiásticas para a bênção do alimento pelo pároco local; em seguida a comida é distribuída a todos os participantes, acompanhada de refrigerante. Lembrando, ainda, que nos antigos rituais de oferenda para a serpente, os doces eram fundamentais para agradar esta divindade (GIMBUTAS, 2008); e também, nessa festa, o doce é a principal oferenda na comilança consagrada pela Igreja, conforme figura (91) abaixo.



a b

Figura 91. Festa de Pentecostes em Santa Cruz de Goiás. a) Mesa de quitandas e doces oferecida pela comunidade para ser ofertada ao povo que vai participar da festa. b) Pároco da cidade fazendo a oferenda dos doces.
(Acervo: Cristina Bonetti, 2013)

A celebração de Pentecostes, como a de Santa Cruz de Goiás, é uma festa do 'Tempo sagrado' e o seu símbolo emblemático é a *pomba branca*, que, na tradição cristã, é a representação do 'Divino', ou Espírito Santo, que se inclui no imaginário como as línguas de fogo - as serpentes ígneas; ainda se celebra a união dos povos em torno de uma só fé. Retornando à mitologia arcaica, que foi tratada no capítulo I, a serpente e a pomba fazem parte do mesmo mito da criação de Eurínome, sendo, pois, a pomba uma representação da Sabedoria, retratada no capítulo II. Como símbolo litúrgico, tem-se a pomba branca, que também é conhecida como "pombinha sagrada", sendo esta muito querida no mundo cristão. De acordo com Abreu (1999, p. 42), a pomba é a representação da:

> Terceira pessoa da Santíssima Trindade – o Espírito Santo, que descia dos céus sob a forma de línguas de fogo, "espíritos cheios de raios e luz de quentura", sobre a cabeça dos apóstolos e fiéis, estava ligado ao renascimento espiritual através da distribuição de seus inúmeros dons e graças – amor de Deus, sabedoria, paz, santificação, bondade, abundância, alegria, proteção contra pragas e doenças aos verdadeiros devotos.



Figura 92 – Alfenim da Festa do Divino de Pirenópolis, 2012. (Fotografia de Deborah Dubner)

A figura (92) acima é um alfenim, também conhecido como ‘verônica’, uma espécie de doce feito apenas de açúcar e água, de origem portuguesa, sendo mantida ainda a receita original trazida pelos portugueses no período do ciclo do ouro na região Centro-Oeste do Brasil. É tradição da Festa do Divino, da cidade de Pirenópolis, sendo entregue aos devotos na casa do imperador da Festa, após o ritual da missa de Pentecostes. Ela é abençoada pelo pároco local e distribuída a todos os presentes que a consideram sagrada. Observa-se, nesse doce místico, o formato circular, tendo, no centro, a imagem da ‘pomba do Divino’, e os pontos desenhados no objeto, assim como a borda ondulada em forma de serpentina. Esses sinais são remanescentes de lendas arcaicas da serpente, assim como os sinais apresentados nos artefatos, resgatados por Gimbutas (2008), apresentam relação com a serpente, sendo um assunto amplamente demonstrado no primeiro capítulo.

Combinando rituais sagrados e profanos, a Festa de Pentecostes é uma antiga tradição católica que se realiza, em algumas cidades do Brasil e de Goiás. Os componentes simbólicos dessa festa fazem parte do contexto da Igreja Católica e delineiam a expressão de um dado grupo social, que os reconstituem e os reinventam compartilhando o cotidiano e descrevendo a realidade cultural de forma a se ajustarem na sua dinâmica. Nessa festa, destacam-se alguns símbolos, e estes se comunicam, respeitam as normas ou as infringem; todavia, suas metáforas contornam, expressam e revelam o sentido de Pentecostes, que é a unidade dos povos pela Trindade Divina.

Em Goiás, a festa do Divino acontece nas cidades de Jaraguá, Corumbá, Santa Cruz de Goiás, Luziânia, Cidade de Goiás, entre outras. Além do ritual cristão, existem os rituais profanos que acontecem de diferentes maneiras, podendo-se encontrar neles as folias do Divino, novenas, procissões, banquetes, comilanças, cavalhadas, pastorinhas, contradança, congos, dramas, bailes etc. Em Goiás, há duas festas do Divino consideradas como as mais antigas, uma é a festa da cidade de Santa Cruz de Goiás, e a outra é a da cidade de Pirenópolis, datada de 1819 a sua primeira realização. Sobre esse fato, assim Brandão (1974, p. 62) se coloca:

> De acordo com Pompeo de Pina, o costume de festejar o Espírito Santo foi adotado em todas as cidades goianas do ciclo do ouro a partir dos começos do século XIX. O comendador Costa Teixeira promoveu a primeira festa do Divino no ano de 1819 e desde mais de um século e meio para cá, não se a deixou de realizar em Pirenópolis.

Pertencendo à tradição dos nossos silvícolas de diversas etnias, ou mesmo trazida por portugueses colonizadores ou ainda pelos escravos africanos, encontra-se a serpente pré-histórica nas representações dos diversos matizes da cultura popular brasileira. Nesta tese, apresentam-se os fragmentos camuflados da serpente, em Goiás, principalmente nas regiões onde se comemora o 'Divino', ou seja, a pomba sagrada e a sua relação com a serpente consagrada como representação da Deusa Mãe.

Situado no Planalto Central do Brasil, Goiás caracteriza-se, em sua geografia, por uma topografia irregular, sendo constituídos por platôs, morros, picos, cachoeiras e vales de grandes áreas planas. No entanto, encontra-se no centro deste Estado uma cadeia de pequenas montanhas semelhantes aos Pireneus situados no sul da França, onde se encontra a romântica cidade de Pirenópolis, antigo arraial de Meia Ponte, que foi acolhida na irregularidade dos vales no sopé da Serra dos Pireneus e adornada por sons e cores próprios da diversidade do cerrado, completando uma encantadora e bucólica paisagem.

Os primeiros colonizadores chegaram à região no início do século XVII; eram os bandeirantes que vinham da Província paulista em busca de ouro e descobriram ricas jazidas do metal. Entretanto, era ouro de aluvião e a mineração da cidade teve um curto, porém desastroso período, no qual a colonização extrativista deixou marcas indeléveis por onde se estabeleceu. Os principais veios de ouro encontravam-se às margens do Rio das Almas e nos paredões da Serra dos Pireneus.

Quanto à população da cidade, esta foi constituída pela miscigenação de brancos, negros e alguns poucos índios, uma vez que eles já habitavam a região há milênios, mas que

fugiram com a chegada dos colonizadores que tentavam escravizá-los, conforme afirmam os registros oficiais de historiadores, como Paulo Bertram, dentre outros. Os negros vieram trabalhar nas minas e lavouras, no entanto, hoje são poucos na região e a sua memória foi apagada, restando algumas poucas reminiscências da sua arte e dos seus rituais sagrados.

A história do homem é uma história da cultura, pois ele a produz desde a sua origem e tudo o que faz está inserido no contexto cultural. O folclore, como manifestação cultural, acompanha a existência do homem, influenciando-o na sua maneira de pensar, sentir e agir no tempo e no espaço.

Existem, portanto, diversas manifestações artísticas e práticas corporais que são significativas para as diferentes sociedades ou culturas. Sendo assim, para Bernhard Wosien (2000, p. 27): "A dança, por isso, não é apenas a transparência do divino, assim como uma janela aberta, uma vista para o divino. A dança também é uma imagem reminiscente - a dança é um tempo e espaço, um signo, um acontecimento visível, uma forma cinética para o invisível". A dimensão sagrada da dança folclórica manifesta-se pela sua presença em nossa vida e, ao apropriar-se delas, há a liberação de energias criativas e auto-organizadas, e pode-se, a partir daí, vivenciar a essência de um povo na sua tradução artística.

A dança folclórica e a dança popular tradicional possuem caráter histórico-social e representam a vida e o dia a dia dos povos, em suas crenças, valores e estrutura; ela é diferente das danças da corte, que foram construídas nas estruturas arquetípicas da dança popular tradicional. Nesse sentido, M-GWosien (2002, p. 7-8) acrescenta que: "A dança de roda, como é transmitida até hoje no folclore, é uma riqueza cultural das mais antigas do ocidente. Até os primeiros séculos da era cristã estava inserida nas práticas religiosas e na vida da comunidade; à margem da história cultural e espiritual, ela se manteve viva até os tempos modernos". As danças populares tradicionais, ou folclóricas, são, pois, elementos constituintes da *Sabedoria Popular* e estão enraizadas na cultura popular, visto que contemplam uma visibilidade física de grande parte das pessoas e estas rememoram o que a sua percepção e sensibilidade conseguem abstrair do conjunto de composições estéticas.

De acordo com Bernhard Wosien (2000, p. 65): "Só na dança é que parece que a revolta teimosa dos jovens, contra o tradicional está ausente. O jogo dos jogos provoca o sentido para a regra, a lei, a ordem e o equilíbrio." É essa força visível da cultura popular pode implicar uma infinidade de objetivos que contemplam, de forma crítica e prazerosa, competências de caráter instrumental, social, comunicativo e emocional em situações dinâmico-dialógicas de ensino, tomando coletivamente consciência das diferentes e variadas

formas de comportamento e de participação social, na medida em que se procura refletir e internalizar o resultado do que se faz e do que se fala, assim como as suas implicações sociais e individuais.

Ainda segundo Bernhard Wosien (2000, p. 65):

> A formação harmônica da personalidade exige também uma relação positiva para com a comunidade. [...] a capacidade de viver em comunidade manifesta-se de novo na harmonia interior de cada um e a influência num sentido positivo. Para este encontrar-de-si-mesmo bem como para o encontrar-da-comunidade a dança se oferece como meio pedagógico ideal.



Figura 93 - Dança de Roda. Desenho de Bernhard Wosien. (B.WOSIEN, 2000, p.104)

Nesse sentido, o povo revela a sua essência no contorno artístico e religioso da dança tradicional, sendo a sua tradução artística! O significado atávico das danças tradicionais é permeado de profunda religiosidade, uma vez que os primeiros registros escritos sobre a dança dos povos se reportam a sua relação com o sagrado e com ritos de louvação. Portanto, as danças tradicionais são como traduções culturais e artísticas dos povos que foram construídas de acordo com o desenvolvimento das sociedades, seus costumes, e a história vivida por determinada comunidade, sendo esta cantada e contada com os pés que descrevem o caminho trilhado pelos ancestrais.

Reportando à sua história, as danças tradicionais foram cooptadas pela corte francesa, onde foi criada a figura do "*Maitre de dance*". Na corte, este personagem dirigia as danças e ensinava aos palacianos as mesuras da corte durante a dança e, assim, as danças tradicionais transformaram-se em danças palacianas. Na França, associações de foliões, que eram

dominadas pelos nobres, nos dias de festas, apresentavam-se nas ruas, para todos. Segundo Burke (1989, p. 52): "Henrique VIII ia para os bosques no dia primeiro de maio, exatamente como os outros rapazes. O imperador Carlos V participava das touradas durante as festas, e seu bisneto gostava de assistir a elas". Segundo Maria-Gabriele Wosien[121] (2002), em entrevista, as danças da corte vieram da renascença da Itália e foi introduzindo a ideia de proporção e se espalharam pela Europa Ocidental e chegaram à corte, sendo codificadas por Luiz XIV, na França. Tudo o que acontecia na corte francesa era modelo para as outras cortes; conteúdo que, às vezes, foi tratado com escárnio pelo povo.

As danças folclóricas brasileiras tradicionais têm, pois, como expressão simbólica sentimentos trazidos de uma memória europeia ocidental, em um momento da colonização do "mundo novo". Assim, Goiás guarda a memória de seus colonizadores através da tradição do seu povo. Consideram-se então as danças folclóricas a tradução do estado anterior, como expressão simbólica ao traduzir através da arte o sentimento do povo. Algumas danças ficaram esquecidas na memória desse povo, outras conseguiram manter-se vivas na memória e nos passos da cultura popular.

Contudo, o imaginário atua na memória e faz com que ela revele outras imagens de episódios que caíram no esquecimento, bem como suas expressões e linguagens com significados que foram alterados no decorrer do tempo, o que proporciona uma singular verificação dos jogos coreográficos e simbólicos da contradança, bem como as semelhanças e diferenças de suas várias origens. O imaginário do imigrante que colonizou o Brasil e chegou em Goiás a partir do século XVII, e se estabeleceu nos século XVIII e XIX, vinha carregado de imagens que foram deixadas no caminho e estas se transformaram em lembranças, assim como o vislumbre de uma expectativa de encontrar um país onde seria acolhido e seus esforços recompensados; e assim foram se adaptando e se instalando de acordo com a diversificação da cultura e a solidariedade entre si.

Da mesma forma, as danças folclóricas e populares estão presentes desde o início da colonização, ao celebrarem momentos importantes da vida do povo. As várias identidades culturais manifestavam-se, no início, em espaços sociais separados; dentre eles, encontram-se o batuque e o Congo, que foram trazidos pelos escravos negros, e estes traduziam suas manifestações e incorporavam suas tradições, mesclando com os índios e, posteriormente, com os brancos. Dos índios herdaram, dos Tapuias, o seu ritual dramático e o bater dos pés, em algumas danças recriadas, como o catira. Os portugueses trouxeram suas danças que eram

[121] Seminário "O Anjo e a Serpente". Tradução de Rassata. Brasília, 2002.

realizadas na Corte, como a valsa, a quadrilha e também a Contradança com o Vilão (de lenço e de arco), Reco-reco, Dança da Flor e o Pau-de-fitas, danças de engenho e a Cana-verde, bem como as máscaras e fantasias. Na mistura das culturas, encontram-se vários jogos coreográficos e simbólicos que precisam ser recuperados e recriados, porquanto muitos já estão caindo no esquecimento.

As festas e celebrações de Santo eram momentos de fundamental importância para o povo, e este vivia em profunda troca, não só material como espiritual. As danças sempre estiveram presentes nas festas, demonstrando a possibilidade de um significativo trânsito dos participantes por variações musicais. Também eram comuns as festas do "casamento na roça" e as "festas da moagem", que eram festas tradicionais. As mouriscas ou mouriscadas foram danças ou forma de baile que se popularizou, no Brasil, no século XVIII, no decorrer da história elas aparecem em forma de desfile a cavalo de cavaleiros vestidos de Mouros e Cristãos. Com o passar do tempo, outros conteúdos foram inseridos, aparecendo o auto dramático, que é luta entre o Bem e o Mal.

Houve um momento em que muitas danças eram praticadas, tanto através dos negros quanto do povo em geral. Com o passar do tempo e as adversidades que surgiam, algumas delas desapareceram e outras estão esquecidas! E como diz Brandão (1985, p.140):

> Mas pelos séculos se continuou a dançar e a proibir. Tal como depois veremos acontecer no Brasil, desde os primeiros tempos das lutas cristãs entre a confraria oficial da Igreja e as formas populares e comunitárias de vivência da religião, expulsas da nave do templo, as cerimônias devotas e alegres com drama, canto e dança, migram para os adros. Expulsos daí vão para as praças, as ruas, os vales distantes, nos mundos dos camponeses.

As danças populares tradicionais estão presentes desde o início da colonização, ao celebrarem momentos importantes da vida do povo. Na mistura das culturas, encontram-se vários jogos coreográficos e simbólicos que precisam ser resgatados e recriados, pois muitos já estão caindo no esquecimento. Para Itani (2003, p. 14):

> Verifica-se que cada sociedade desenvolve suas festas como um ato que emerge de suas necessidades e que se realizam, a cada momento, com funções específicas; por isso, mantém combinando, no mesmo momento e rito, o tempo profano no espaço sagrado, alimentando o imaginário coletivo e assegurando a coesão da sociedade.

Para a dança acontecer, ela precisa de um espaço-festa que, de acordo com a cultura, se revela e acolhe a arte. E o ser humano, por meio de rituais apropriados, esforça-se para

reatualizar periodicamente o tempo da origem quando se deu uma determinada realidade. Na opinião de Eliade (2008, p. 97):

> Reencontrar o Tempo da origem implica, por consequência, a repetição ritual do ato criador dos Deuses. A reatualização periódica dos atos criadores efetuados pelos seres divinos *in illo tempore*, constitui o calendário sagrado, o conjunto de festas. Uma festa desenrola-se sempre no tempo original. É justamente a reintegração deste tempo original e sagrado que diferencia o comportamento humano durante a festa, do de antes ou de depois.

Como a festa é um espaço propício para a dança, é, pois, fundamental se imaginar o mundo como uma manifestação e símbolo do espírito. Segundo M-GWosien (2002, p. 28):

> O homem da antiguidade precisava apenas de poucos motivos figurados, que se repetiam com os quais ele se ligava interiormente. Quando ele, festivamente, os reproduzia na dança, ele atribuía a este tecido delicado do universo de suas crenças e ideias, uma forma viva e uma expressão permanente.

Os folguedos folclóricos, danças e jogos transformaram-se, portanto, em representação dramática, ritualizada e reproduzida a partir de suas formas simples que são reunidas e diversificadas dentro do contexto de um determinado grupo de pessoas. Encontra-se assim, nas Festas da Religiosidade Popular, a tradução mais pura das danças da tradição europeia. Suas danças remontam a antigos rituais pagãos da natureza, que posteriormente estiveram na corte europeia, chegando ao povo brasileiro através dos colonizadores.

A Contradança, como é realizada no Brasil e em Goiás, faz parte de uma longa e antiga tradição de contatos culturais entre diferentes segmentos da sociedade colonizadora, revelando diferentes traços, gestos e dimensões espaciais capazes de ligar momentos rememorados, valorizando a possibilidade de outros caminhos de convivência e interação sociocultural, possibilitando uma dimensão simbólica e temporal dos fragmentos de sua história.

Entende-se por Contradança um conjunto de coreografias de danças rurais (Country Dance) e de rituais ligados à fertilidade da Terra. Essas danças são realizadas em par que, ao se desenvolverem, formam símbolos da geometria sagrada como: círculo, quadrados, arcos, raios, teias e etc; que reconstroem a memória ancestral de um povo. Elas nasceram dos antigos povos da Europa, sendo remanescentes de rituais de fertilidade pré-cristãos e ficaram conhecidas como Danças Folclóricas Tradicionais. Estas danças são realizadas em roda simples, linhas, túnel, porém, a que ficou conhecida como Contradança é feita em dupla, aos

pares, formando desenhos no espaço dançado. E, na visão de M-GWosien (2002, p.18), assim é explicada:

> A dança de roda é, por isso, também símbolo do tempo cíclico que sempre reativa a causa primeva e da qual a vida sobre a terra brota rejuvenescida. A relação dinâmica de troca, do entrelaçamento do espaço e do tempo, corresponde, nas mandalas das danças de roda, à apresentação do centro pelas formas de dança que o circundam.

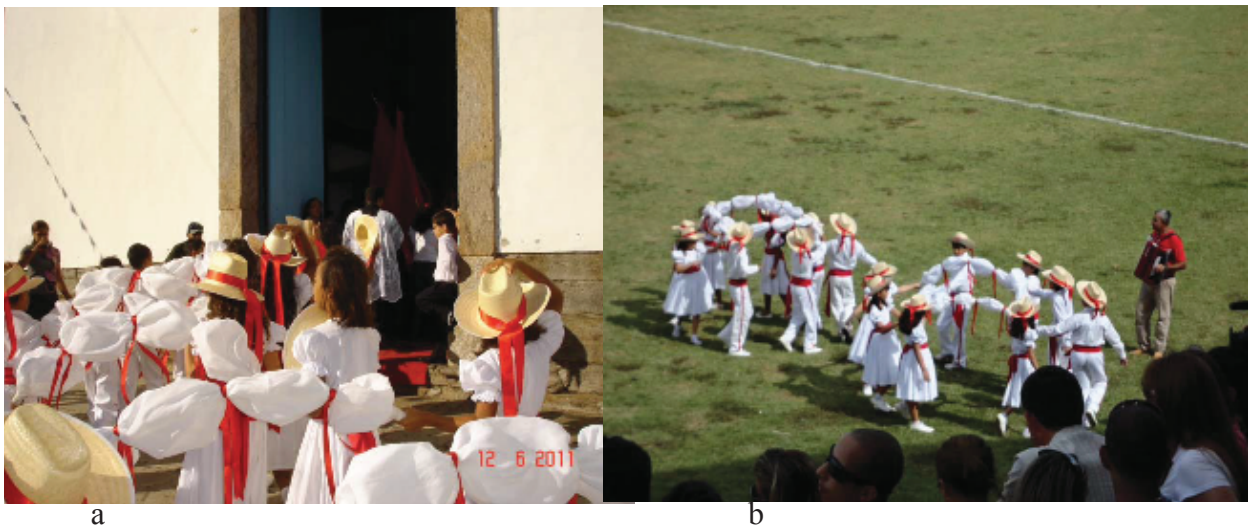
Como ela chegou a Pirenópolis é um enigma, pois não existem registros escritos, apenas narrativas inconsistentes, sem exatidão**.** A Contradança, que é uma prática cultural realizada na festa de Pentecostes, em Pirenópolis, faz parte de um conjunto de atividades que o povo, o clero e as autoridades civis e militares elegeram como parte da celebração festiva dessa cidade.

Nesse sentido, Bonetti (2012, p.70) explica que:

> A guardiã da contradança, Srtª Hedina Márcia de Souza, contou que aprendeu a dançar, juntamente com os irmãos e a mãe, todas as variações da Contradança de Pirenópolis, com o Sr. Joaquim Fologone, que era violeiro e ensinava a Contradança para a festa do divino. Há quinze anos, quando ela foi trabalhar na Secretaria Municipal de Turismo precisava de um ensaísta para a contradança e como ela sabia, por ter dançado desde criança com toda a sua família, passou a ensaiá-la desde então.

Demonstrando a evidência histórica desses caminhos, destaca-se a apresentação da Contradança tradicional de Pirenópolis, que é realizada no ritual de Pentecoste. Ela é composta pela dança do Vilão (lenço e arco) e do 'Pau de Fitas', que é realizada mediante a música, em forma de marcha/toada, um ritmo lento e característico de Goiás, executada pela Banda de Couro. Falando sobre a Contradança, conhecida como a Dança do Vilão (figura 94), Bariani Ortencio (1996, p. 60) diz que:

> Vilão, em Goiás, é o morador da vila e da roça. É mais uma dança de roceiros. Há duas danças do vilão: uma de lenço e outra de vara (pares bastões). Os dançadores formam uma roda fechada tão grande quanto forem os participantes. Em vez de darem as mãos, seguram as pontas dos lenços, ou dos bastões. Assim ligados, os dançantes, fazem toda espécie de micagens, dão piruetas, retorcem-se e continuam sempre ligados. Rebentada a roda, propositalmente, formam longa ala (fileira), sempre ligados. Tudo isso ao som da viola e do canto do violeiro, que fica de fora da roda.



a b

Figura 94 - Dança do Vilão de Arco. a) Dançando na Igreja Matriz. b) Dançando no 'Campo das Cavalhadas'. (Acervo: Cristina Bonetti, 2011, 2012)

Como se vê, em Pirenópolis, a Contradança é uma dança de par e em círculo, com um jogo coreográfico tradicional, representando a geometria sagrada, com seus símbolos. Os participantes dançam em forma de círculo as passagens de estações, quando fazem o arco com os lenços como passagens e mudança de direção. O lenço representa o fio de Ariadne, que também representa o fio do destino tecido pelas Moiras e a serpente camuflada, e o túnel como um novo começo. Também são formados pequenos grupos ou constelações.

A Contradança de Pirenópolis é de origem europeia, de influência portuguesa, é composta por doze pares de sexo diferente. Vários símbolos geométricos e mandalas são formados entre os participantes da dança, sempre aos pares ou em pequenos grupos - esta é a dança do vilão, na qual se lê a serpente nos interditos da dança.

A dança do 'Pau de Fitas' remonta aos rituais realizados em torno de árvores e pertencem a um período muito antigo da história. É uma dança universal e aparece em diversos locais como original, uma vez que o mito da criação daquele povo conta a sua história e o representa com a dança, que é acompanhada do canto e da música regionalizada. É, pois, uma dança que concebe o símbolo da fertilidade, tendo o imaginário em torno do pau enfeitado, que é quimérico como a árvore sagrada. Posteriormente, foram adicionadas as fitas que, de acordo com a história do caminho da serpente celeste que é relatada, são urdidas de diversas formas de tramas. Em sua primeira visita ao Brasil Peter Valance ensinou o "Maypoles", conforme é dançado na Escócia, e sobre a qual afirma:

Em meados do século XVI, o Lord Protetor Cromwell destruiu todos os Paus-de

> Maio, até o século XIX a Bretanha não dançou mais o "Mayploles". A partir de 1800, eles começaram a dançar com fitas, costume que veio da França e da Espanha, e a tradição de dançar com fitas está em vários lugares da Europa. Atualmente, são as crianças na escola que fazem isso. [...] "Maypoles" ou Pau-de- Maio representa o Axis Mundi, onde tudo circula ao seu redor, tendo, daí, os símbolos dos diversos níveis do mundo. O mastro de maio representa esses símbolos, mas também apenas o desejo de enfeitá-los. Tradicionalmente, as mulheres faziam as guirlandas para enfeitar o mastro. Os homens cuidavam da madeira (mastro), enquanto as mulheres cavavam o buraco onde o mastro seria fincado pelos homens, que, na sequência, depois do ritual, dançavam em pares, rememorando rituais de fertilidade e celebrando a festividade. (apud BONETTI, 2004, p. 80)

O mastro, em torno do qual a Contradança é realizada, representa a "árvore da vida" – um símbolo encontrado nas diversas tradições religiosas, que representa uma imagem cosmológica e a mesma faz conexão com o mundo dos deuses. Também conhecido como 'pilar sagrado', muitas culturas europeias cultivaram este símbolo em forma de ritual até o início da cristianização. As crenças relativas a este símbolo são as mais diversas, e assim se coloca Eliade (2008, p. 37): "O *Axis mundi* que se vê no céu, sob a forma da Via Láctea, tornou-se presente na casa cultual sob a forma de um poste sagrado". Da mesma forma, encontra-se o poste de sacrifício, ou 'poste de Céu', ou o pilar cósmico, e todos eles se referem ao centro do mundo.

Por sua vez, esse símbolo confere a sacralização do espaço profano em espaço sagrado; reconhecendo-se, portanto, diversos ritos com o objetivo de fortalecer as defesas imateriais desses espaços sagrados, nos quais as divindades guardiãs protegiam os iniciados e afugentavam os espíritos invasores. Nesse sentido, Eliade (2008, p. 38) expõe sua forma de compreender o poste sagrado, ou *Axis mundi*:

> Lá, onde, por meio de uma hierofania, se efetuaou a rotura nos níveis, operou-se ao mesmo tempo uma abertura em cima (o mundo divino) ou embaixo (as regiões inferiores, o mundo dos mortos). Os três níveis cósmicos – Terra, Céu, regiões inferiores- tornaram-se comunicantes. [...] a comunicação às vezes é expressa por meio da imagem de uma coluna universal, Axis mundi, que liga e sustenta o Céu e a Terra, e cuja base se encontra cravada no mundo de baixo (que se chama "Infernos").

Em algumas tradições, encontra-se a serpente relacionada aos símbolos do centro, conforme foi mostrado no capítulo dois, quando ela está associada à árvore do centro nos jardins sagrados da Gênesis 3; ou então, no primeiro capítulo, em que a serpente é associada à Deusa Mãe, como senhora da terra, da fertilidade e dos animais. A sua associação com a Deusa Mãe e com o Sagrado Feminino equivale ao simbolismo sinuoso nas danças de fertilidade, assim como no trançar as fitas dançando em torno do mastro.

A Árvore, considerada como uma das primeiras epifanias da Deusa Mãe na pré-história tem sua imagem inserida como símbolo em diversos mitos e rituais relacionados às origens das coisas. Dessa forma, a ideia de centro do mundo identifica a árvore com representações de figuras geométricas, conforme figura (95) abaixo. Este diagrama, de acordo com Cook (1997, p.11), assim é interpretado:

> Da espiral plana da base da montanha que se vê no diagrama sobre uma dupla hélice formada por serpentes entrelaçadas que, da mesma forma que a escada, é símbolo de subida; mas, neste caso, trata-se da subida "interiorizada" das disciplinas ascéticas e meditativas, como o yoga kundalini, no qual se concebe o corpo como um microcosmos. Em muitos casos, encontramos a serpente relacionada com os símbolos do centro. Poe exemplo, a serpente com a árvore do centro do jardim no Gênesis, a que se enrosca em torno das representações do Ovo Cósmico ou os múltiplos dragões que defendem os equivalentes simbólicos do centro na mitologia e no folclore. A associação da serpente com o feminino, sobretudo com a Deusa Mãe (senhora da terra, dos animais e da fertilidade) deriva desse movimento ritmicamente ondulante, vital, apegado à terra; sua forma confere uma associação especial com a energia sexual, e seu renascimento periódico (a mudança de pele) estabelece uma relação com as mudanças cíclicas da lua. Encarna os poderes regeneradores das águas, regida pela lua, e das energias latentes contida no corpo da terra. No diagrama sugere-se a tradicional ambivalência da serpente com uma imagem dupla, pois como representante da força vital é criativa e destrutiva ao mesmo tempo. Este caráter representa a união dos opostos e sua síntese numa forma mais elevada.

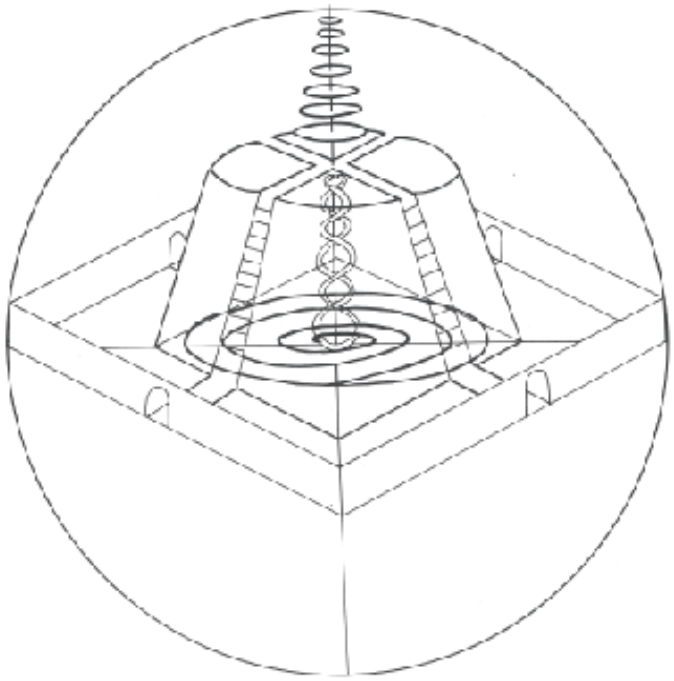


Figura 95 - Modelo de centro do mundo, como arquétipo da Árvore da Vida. (COOK, 1997, p.10**)**

Ao se instalar de forma permanente no território nacional, a comunidade cristã precisou situar-se como espaço sagrado, sendo esta uma escolha a qual comprometia a referida comunidade, uma vez que os cristãos conviviam com índios e negros e estes cultuavam suas tradições nos poucos momentos de liberdade. Os espaços precisaram ser organizados e as festas da religiosidade popular ganharam representatividade, sendo a de Pentecostes a mais importante por se tratar de unir todos os povos e religiões. Na tradição cristã, a árvore da vida é o tronco (céu – terra) e os galhos (passado - futuro) e o centro (coração - presente) representando a Cruz no tempo e no espaço.

Várias culturas fazem a sua dança em torno da árvore ou do mastro, mas a que se conhece em Goiás tem a sua origem na tradição celta e chegou ao Brasil através dos portugueses. Na tradição original europeia, a dança do 'pau de fitas' é realizada no dia 1º de maio, no dia das fogueiras de Beltane. É uma festa fixa, que fala do caminho do sol, sendo esse o momento do encontro sagrado entre o 'Falo de Deus' e a 'Mãe Terra', e o mastro é a representação desse ato genésico e sagrado. O momento é do plantio da semente - um dia de trabalho! Considerada, posteriormente, como uma festa pagã, os rituais eram em honra do deus Bellenos – 'Deus Sol' - da tradição celta. As pessoas dançando nas pontas das fitas representam os frutos das árvores sagradas que irão nascer das sementes que foram plantadas no dia 1º de maio (Dia do Trabalho). Nota-se, nessa dança, como a serpente está camuflada no simbolismo da dança, além de remontar rituais pré-cristãos em torno da árvore; e os frutos denotam memórias de antigos rituais de fertilidade nos quais a serpente era reverenciada.

A dança original dos celtas consta de cinco partes, sendo as quatro primeiras dançadas como uma reverência ao mastro, ou 'Falo de Deus', representando, ainda, a serpente cósmica ou serpente macho (CAMPBELL, 2008); na quinta parte é realizado o entrelaçamento no mastro, no qual vários desenhos são tecidos nessa dramaturgia popular e tradicional; e, no entrelaçar, os pares se cruzam serpenteando, demonstrando o caminho da serpente na Terra.

Em Pirenópolis, apenas a última parte é realizada. A dança foi adaptada para a 'Festa de Pentecostes' e aceita pela comunidade, transformando-a em tradição. Homens e mulheres vestem-se de branco, com detalhes vermelhos, chapéu de palha na cabeça, fitas coloridas atadas ao mastro. As duas cores utilizadas referem-se às vermelhas e brancas, que simbolizam as cores do Divino Espírito Santo e as fitas coloridas representam a diversidade encontrada em Pentecostes. Essa dança (figura 96) acontece ao lado da Igreja Matriz (figuras a e b) no sábado, após a missa, e no Domingo pela manhã, após a escolha do novo Imperador do Divino. No domingo à tarde, no 'Campo das Cavalhadas', o Pau de Fitas (figura c) faz parte

das apresentações tradicionais, antes de ser iniciada a luta entre ‘Mouros e Cristãos’.



a



b

C



Figura 96- Dança do Pau de Fitas.
(Acervo: Cristina Bonetti, 2011)

A dança do ‘Pau de Fitas’ também faz parte da Contradança, sendo dançada aos pares, em que se segura uma fita presa ao mastro, ao som da música tradicional, ao vivo, que é interpretada no momento, tipo *marcha-toada*. Os pares cruzam-se entre si e evoluem na roda, ao mesmo tempo em que entrelaçam a fita no mastro, formando uma bela figura trançada nas cores diversas. Chegando a um determinado ponto, ao toque do mestre de dança, os pares fazem meio giro e desenrolam a fita até o final.

O imaginário atua na memória e faz com que ela revele outras imagens de episódios

que caíram no esquecimento, bem como suas expressões e linguagens com significados que foram alterados no decorrer do tempo, o que proporciona uma singular verificação dos jogos coreográficos e simbólicos da contradança, bem como as semelhanças e diferenças de suas várias origens.

3.3 Dimensão Estética da Serpente nas Danças Circulares Sagradas

Remontando antigos rituais pré-históricos, a Dança Circular Sagrada, na contemporaneidade, resgata uma simbologia ancestral e a leva além da forma e do tempo, sendo um retorno às origens primevas e à fonte na qual tudo emana; ela retrata um potencial de unificação, é um valor arquetípico valioso para ser compreendido sobre o que é manifestado por meio da sua simbologia. Dançar em círculo é uma possibilidade de cultivar a individualidade, ao mesmo tempo em que o coletivo se mantém de maneira harmoniosa, sendo esta uma maneira subjetiva a ser estruturada como liderança pessoal para que o todo possa realizar a sua função na coletividade. Ao ministrar uma palestra, na Páscoa de 1983, em Findhorn, Bernhard Wosien (1983) explica a relação do círculo e das mãos, objeto de muita discordância nas rodas de dança. Então ele afirma que:

> A esta altura, eu gostaria de dizer alguma coisa a respeito do 'Símbolo do Círculo'. Os mestres sabiam que o círculo é um microcosmo do espaço cósmico. Nós todos originamos do círculo. Todo ponto num círculo é um ponto crucial. Cada ponto (cada um de nós no círculo) está a uma mesma distância do centro, do foco principal. Quando dançamos no sentido anti-horário (o relógio nos mostra o curso do sol do nascente ao poente), nós nos movemos em direção ao sol, em direção à luz. Assim, nossa mão direita se torna a mão que recebe: com a palma para cima; e nossa mão esquerda é a mão que dá: com a palma para baixo; a mão esquerda transmite, passa adiante a luz e, ao mesmo tempo, nos assegura de nossa conexão (do latim "religo" : atar, ligar) como passado — refazendo,assim, o elo, a corrente que mostra a origem sagrada das nossas danças.

Dessa forma, são abertas as portas para a reflexão do círculo, mediante as composições da geometria sagrada que no desenvolver da dança se estabelecem. De acordo com Durand (2012, p. 323): "O círculo, onde quer que ele apareça, será sempre símbolo da totalidade temporal e do recomeço". Dançar em círculo é uma inspiração enfatizada por uma atitude simbólica ante a vida e o viver e a crescente hibridação entre espaço-tempo manifestado por meio do coletivo, enquanto o indivíduo experimenta o seu próprio 'eu'; é abraçar e aceitar a vida que surge no limiar da consciência, e vivenciá-la em plenitude. Em

suas reflexões, Bernhard Wosien[122] (s/d) expõe os princípios do seu embasamento:

> A dança é uma arte silenciosa e também tem uma gramática; a gramática do movimento. Quando nós escolhemos o primeiro e mais simples caminho de estarmos juntos, unimo-nos num círculo. Podemos então ver quantos há de nós, alguém está do outro lado, alguém mais está à minha direita e à minha esquerda; esse é o começo de se ter uma consciência um do outro. Depois temos a formação crescente, um círculo aberto e a linha de andamento ou labirinto. Podemos também ter um linha reta. Ou duas linhas, um olhando o outro, podemos formar um quadrado ou quadrado duplo de oito pessoas, quatro casais. Se olharmos simplesmente às formas, podemos entender a qual família a dança pertence. Uma característica a mais é que cada dança tem um ritmo básico, assinatura de tempo, e naturalmente a linha da melodia. Se nós considerarmos nossa tradição de dança europeia, nós seremos lembrados desse modelo que perdemos, e que não lembramos agora como fazer. Quando um cientista quer reconstruir algo, ele tem que encontrar a raiz, a fonte. Nós estamos interessados em encontrar nossas raízes, nossa fonte, e quando realmente a encontrar, enriqueceremos nossa experiência. Temos que descobrir como praticar essas antigas tradições. E ao dançar essas formas antigas, é como se estivéssemos entrando num outro tempo e conduzindo esse antigo conhecimento para o movimento presente. É como encontrar algo outra vez, você reconhece que é algo que já conhece, está conectado com a antiga corrente de conhecimento que flui em você.

Dançar em círculo é garantia de unidade e holarquia[123], e todos os pontos estão em igual distância do centro, além de criar imagens que estimulam o imaginário e a criatividade, permitindo uma maior capacidade de captar os paradoxos da vida, permitindo a transição entre o conhecido e o desconhecido e ultrapassar a aparente diversidade encontrada na jornada pessoal. Em distintas culturas arcaicas, são diferentes as formas de ver o simbolismo do círculo e seu movimento rítmico, conforme afirma Durand (2012, p. 323-324): "O círculo, glifo do ciclo, que constitui um signo universal, diversifica-se segundo as civilizações [...]". A força, que forma do círculo em uníssono, revela dançando o mesmo passo e o mesmo ritmo repetidas vezes, transcendendo o racional e permitindo um mergulho no misterioso campo do imaginário e da memória coletiva.

O círculo sustenta o conflito e as mudanças, uma vez que os símbolos expressos na roda de dança evocam o ciclo natural do viver, do morrer e do renascer, e estes atuam de forma transformadora como um processo alquímico, impelindo uma experiência transpessoal. O símbolo do círculo traz uma amplificação que abrange e reúne imagens que ultrapassam as palavras e o intelecto; portanto, o círculo reaviva temas universais e atemporais adormecidos

[122] Bernhard Wosien: Dançar é aprender que tudo passa. Texto extraído da revista The Dancing Circle; Volume 4, p.78. Uma seleção de artigos traduzidos para o inglês da revista Alemã Balance. Compilada por Judy King.

[123] Holarquia: termo utilizado na abordagem transpessoal para designar uma igualdade entre todos.

no inconsciente coletivo e remete a um pano de fundo no qual é possível reler a própria história individual.

A pedagogia das Danças Circulares Sagradas é um movimento que salta a lógica da lógica da modernidade, ele vem como movimento de contracultura, visto que o corpo se movimenta em outra lógica e estrutura da sociedade. É a lógica do círculo - o 'Ouroborus', em sintonia com a lógica da reta que permeia a geometria sagrada no diálogo dançado, como símbolos que se movimentam ao tecer a trama das Leis Cósmicas - Sagradas encontradas no caminho e passos dos ancestrais. De acordo com Neumann (1999, p. 31):

> O Uroboros é a imagem da serpente circular que morde a própria cauda – símbolo do estado psíquico inicial e da situação primordial. O símbolo da origem dos opostos nela contido é o Grande Círculo no qual se fundem e interpenetram positivo e negativo, o masculino e o feminino, os elementos pertinentes à consciência – e os hostis a ela – os elementos inconscientes.

De acordo com Bernhard Wosien (2000), esta é a escola do andar, que são movimentos simples e contam a história com os pés. Nesta escola, depara-se com o caminho, que assim é visto por Bernhard Wosien (1983):

> É um caminho esotérico — em grego, "esoteros hodos", o caminho interior. Este não é um caminho novo: as pessoas têm seguido este caminho desde os tempos *antigos* — seres humanos buscando o sentido da vida. Este caminho nunca será antiquado, ultrapassado, entretanto se dedicação completa é exigida por aquele que busca, porque a resposta à pergunta sobre o significado da vida é também a resposta à pergunta sobre as leis do mundo que em todos os níveis gira em círculos. O homem fez seu próprio mundo lógico, racional, mensurável: uma concepção puramente científica do mundo. As conquistas da ciência são fantásticas, mas são também unilaterais. Há, no entanto, um pólo oposto a tudo que é mensurável e funcional: o imensurável. E os seres humanos possuem ambos os pólos. A crise de nossa existência se assenta numa forma de pensar, numa atitude mental, que tenta salvar a humanidade com a ajuda do conhecimento unilateral rodeado pela funcionalidade de ações perfeitas.

Na filosofia da escola de dança, o passo é um símbolo essencial do bailarino como um ser que vibra conjunta e ativamente, sendo assim visto por Bernhard Wosien (2000, p. 40), quando explica:

> Quando surgimos no espaço e nele nos movimentamos, temos que dar passos. A escola de dança é a escola do caminhar. O fluxo contínuo da corrente do tempo recebe através do contato do pé um compasso. Através dos passos determinamos uma medida de tempo uma medida de espaço. O passo torna mensurável, de acordo com a música, o ato da dança no espaço e no tempo, vivenciável e passível de ser repetido. O nosso pensamento aprende como é acertar o passo, e assim construímos uma coluna entre o céu e a terra.

Ao caminhar nos passos da dança, o homem construiu um sentido simbólico para a sua arte e a diversificou com características e movimentos distintos, desdobrando-se em signos que se redobram em outras margens de pensamento. Parte-se da premissa de que a dança não representa um fato isolado, mas a confluência de sentimentos, pensamentos e visões de mundo de um determinado povo, cultura ou etnia. Ao trilhar e construir seu caminho de artista e pedagogo da dança, a partir de suas pesquisas por várias regiões europeias, assim Bernhard Wosien (2000, p.103) completa esta ideia:

> O caminhar é, a meu ver, muito importante, porque se dá passo a passo. O passo é um salto à frente, numa sincronicidade com o meu movimento de corpo e com aquilo que acontece em mim. Ao percorrer a região, a sincronicidade registra-se em mim, como uma experiência - observo as nuvens que se aproximam e sinto o cheiro da terra. Para tudo há uma medida humana. Dessa forma, a experiência que acontece externamente, reflete-se internamente. É esta a melhor maneira de se compreender o mundo através de uma marcha viva.

A experiência da comunicação com o sagrado que o *homo religiosus* vivenciou, mediante suas diferentes linguagens e expressões artísticas, possibilitou uma comunicação estética com o que compreendia como sagrado, tempo e espaço, expressando esta comunicação mediante uma linguagem simbólica. Portanto, devido ao fato de esta linguagem possuir elementos que podem ser comuns a várias culturas e exprimir diferentes significados em cada uma delas, eles também contêm expressões singulares de determinadas culturas, podendo estar inseridos nas mais distintas circunstâncias. Nesse sentido, encontra-se M-GWosien (2004.b, p. 20) que conta a história do nascimento do homem a partir do Cosmo Celeste:

> O corpo da Grande Mãe arcaica, da deusa-pássaro negra da 'noite primeva' aparece por trás e por cima da figura do homem que nasceu do seu fogo primordial e que tem os olhos vendados pelo tríplice fio do destino das Moiras. Phanes/Eros tomou neste prólogo a figura de um homem que, recordando a sua origem, o nascimento pelo amor da grande deusa, inicia o caminho que atravessa os tempos. Este caminho se torna uma nova criação, como consciência suprema, que atua no sentido da visão poética de Odysseas Elytis.
>
> *Ele, que na verdade era eu- ainda novo no meio do fogo- o não criado, desenhou com o dedo as linhas amplas- uma dessas linhas penetra a tua alma e anuncia o luto pelo paraíso.*

O homem desata o lenço que veda seus olhos, levanta e beija-o. "... uma dessas linhas penetra..."
Ele coloca o lenço no seu pescoço e se torna o líder dos dançarinos de Ophion, a Serpente celeste. E ouve uma voz:
"Tu és homem/por isso não tentes indagar o amanhã/ ou o tempo que durará a felicidade / pois a sorte muda / mais veloz do que bater de asas de um mosquito". (Simonides).
E o homem ouve um voz... "*Lute primeiro com a escuridão dentro de ti, assim te espera amanhã um lugar ao sol!"*
Eurínome, aquela que veio de longe, e que reúne em si os dois futuros seres opostos: pássaro (ou um ser alado) e serpente...
E inicia a dança de Ophion, a serpente celeste...

Ampliando-se ao se desenvolver com meneios do corpo, como representação do movimento que serpenteia ao se deslocar pelo espaço, esta dança, que é realizada em linha, forma uma espiral e a serpente se recolhe, e esta simboliza a força da vida vinda da profundeza, demonstrando a relação do mundo com sua origem. A espiral designa o eterno retorno, a repetição, o caráter cíclico da evolução. A espiral se fecha e representa a serpente que se enrola em torno do 'Ovo da Criação', que, em seguida, se explode e a serpente se fragmenta. Com a fragmentação e a perda da Luz/Consciência, inicia-se a luta, a dispersão e o caos. A serpente eterna, a cada corte ela se refaz. Nos mitos, o único que pode matá-la é aquele que, na verdade, pode uni-la novamente, refazendo a unidade.

A dança se desenvolve com movimentos livres de luta e o contato é feito com diferentes pessoas. É um momento intenso e silencioso. O líder da dança está no centro, se retira e observa tudo sem se envolver. Ele fica firme e ereto do lado de fora sem participar, olha o caos e vai organizar o cosmograma. É um ser iluminado – consciente.

O ser primevo do espaço que criou o universo e as sementes de deuses e de todas as criaturas tinha o seu sinal simbólico, e este, ao se movimentar para se expressar, criava sinais como motivos e metáforas do espaço, sendo estes os elementos básicos da maior parte das danças tradicionais. Dessa maneira, explica M-GWosien (2002, p. 14):

> Eles designam a unidade do céu e da terra, ligados pelo caminho da luz. Os redemoinhos, como circunvoluções em torno do centro criador, encontraram sua expressão nas formas de espiral e do labirinto, como símbolos do encontro com o centro do universo. A divisão do cosmo em um mundo superior e um mundo inferior está ligada com a trajetória dos ciclos solares e lunares: com os pontos mais altos e mais baixos do sol, com o decorrer do dia e da noite, com as fases da lua e com o fogo alternado e conjunto dos astros, num retorno eterno.

A citação acima expõe com clareza como os sinais foram difundidos nas variantes das danças de roda; em decorrência disso, pode-se perceber como ocorre a mediação simbólica da evolução do surgimento e do desvanecimento do sol e da lua e de outros sinais e sua trajetória no caminho ao decorrer do ano, conforme demonstrado no primeiro capítulo. Sob este prisma, M-GWosien (2002, p. 15) afirma que: "Variantes dos signos para a união do céu e da terra, que foram separados no mito da criação e se repetem anualmente como metáfora cósmica, são também os motivos básicos da dança de roda e das formas de seus movimentos e de seus passos". Ao lado desses conceitos formais, cabe aos pesquisadores da pedagogia das Danças Circulares Sagradas na contemporaneidade verificar a estrutura, o conteúdo temático, bem como o processo de construção das danças tradicionais que estão inseridas nessa coletânea.

Todavia, é oportuno realizar uma análise relativa aos padrões coreográficos encontrados nessas danças para averiguar os motivos básicos, a forma de seus movimentos e os passos que foram consagrados pela sociedade como tradicional, isto é, de forma universal, quais são as características abstraídas de fatos ou acontecimentos significativos que encontram ressonância no que foi materializado como dança étnica, tradicional ou folclórica.

Para responder este questionamento, remete-se a vários níveis de investigação e, para compreender este processo evolucionário nas danças tradicionais, busca-se recurso no processo histórico da construção de diferentes culturas e sociedades, seus mitos, símbolos e rituais. Estes, por sua vez, interatuaram em contextos de constante interação interétnica, na qual a dança sagrada se fez presente e demonstra o seu sinal simbólico do caminhar no céu e na Terra; e, na tessitura desse caminhar, encontra-se a serpente que caminha, ora no céu, ora na terra, deixando seus sinais no percurso simbólico das danças tradicionais e esses sinais encontram-se projetados nas coreografias contemporâneas.

Como símbolo do tempo cíclico que sempre reativa a causa primeva, pode-se ver na dança tradicional como a vida brota rejuvenescida da terra, contando a sua história, o seu mito de criação e a sua recriação mediante a cultura local. Sobre esta evidência, M-GWosien (2002, p. 17) reconhece a constante presença dos mitos que perpetuam a sua presença na memória histórica e são interpretados como motivos de danças tradicionais:

> As imagens primevas do mito são capazes de mudanças infindáveis e continuam, ainda assim, as mesmas. Sua verdade ressurge como nova em cada era, na medida em que ela é vivificada e reinterpretada então, correspondentemente ao espírito da época. Constante permanece as leis que estão na origem da vida, estruturas rítmicas

> e cíclicas de expansão e de contração, de surgimento e de desvanecimento, determinantes da vida humana e do mundo.

As reflexões sobre este tema demonstram que, desde tempos imemoriais até o início da era cristã, as pessoas tentavam, no decorrer do ano, fazer com que suas vidas entrassem em sintonia com a ressonância cósmica anual. Através de cultos e festas, elas celebravam os ritmos do sol, da lua e o girar dos planetas. Criou-se no imaginário, de acordo com o mito de origem daquele povo, os símbolos e os rituais para sustentar o mito e manter a identidade daquela cultura e seus opostos complementares. Nesse sentido, a dança surge como harmonia e estrutura na combinação de movimentos e sinais arquetípicos. A pesquisa de M-GWosien (2002, p. 19) estabelece os campos e conteúdos da linguística que envolve, em linhas gerais, esta problematização e remete à ampliação temática e documental das danças tradicionais e sagradas em objeto de pesquisa:

> Correspondente às estruturas observadas na natureza, a dança é uma união harmônica de opostos complementares. Isto vale tanto para a formulação musical destas regularidades pelo compasso, pelo ritmo e pela melodia, quanto a combinação dos motivos do movimento e para a sequencia dos passos. Dentro do enquadramento superior do tema do movimento, encaixam-se os elementos estruturais da dança, como componentes diferentes e complementares, onde cada parte mantém a sua identidade e torna-se um todo maior.

Por meio da consonância do som e dos movimentos, a dança busca articular uma linguagem que origina movimentos geradores de profundas e inquietantes probabilidades do repertório corporal, transmitindo uma ideia ou sentimento, convencionando a cada bailarino uma "viagem" ao seu mundo essencial, expandindo os horizontes do sensível e do raciocínio lógico, em seu contexto e plenitude, cooperando para a ampliação de sua consciência como ser conectado ao universo. A dança, como linguagem, nasce espontaneamente das expressões gestuais e corporais, que são nomeados sinais. Assim, segundo M-GWosien (2002, p.14-15):

> Estes sinais, como motivos do espaço são elementos básicos da maior parte das danças de roda. Eles designam a unidade do céu e da terra, ligados pelo caminho de luz. Variantes dos signos para a união do céu e da terra, que foram separados no mito da criação e se repetem anualmente como metáfora cósmica, são também os motivos básicos da dança de seus passos.

A relação lógica do conteúdo da dança tem uma história com objetos, ações e figuras do imaginário e do simbólico, bem como a lógica com que é tecida a sua coreografia respondendo às mudanças no espaço cênico. Os contextos em que se inserem as imagens representadas exprimem sentidos subjetivos transformados em novas mensagens que podem

atingir diferentes percepções e suscetibilidades, em especial as relações por meio da dramaturgia corpórea expressa nos passos da dança.

A simbologia da Serpente é ambígua e expressa contradições, as suas representações arquetípicas e arcaicas apresentam vários momentos e aspectos da vivência humana; dentre eles, a dualidade, o bem e o mal. A separação dos dois conceitos como antagônicos coloca a Divindade, o bem, como criadora e vencedora; e a Serpente como monstro, o mal.

A conciliação dos opostos, na mitologia grega, encontra-se no Caduceu de Hermes (Mercúrio) com duas serpentes que representam a conciliação dos contrários (dos opostos), o bem, o mal; deuses e homens; o duplo movimento, do céu para a terra e da terra para o céu, que simboliza a integração desses aspectos próprios da natureza humana. Como portadora da salvação, encontra-se a serpente enroscada no bordão de Asclépio (Esculápio), sendo o símbolo da cura e da medicina.

Em relação a Hermes, na mitologia olímpica, ele era venerado como filho de Zeus e Maia, das Plêiades, a mais jovem, a quem eram conferidas as criações do coro de dança e das festas noturnas. Dessa forma, Bernhard Wosien (2000, p. 35) destaca que: "Hermes, como deus dos bailarinos, promove a cura através do movimento. Ele leva à totalidade e ao equilíbrio através do atalho sinuoso da vida". Ele representa o movimento eterno e caminha serpenteante rumo ao divino.

A iconografia o representa com um chapéu chamado *pétaso* e as suas sandálias são aladas, o que atribui a ele a força da elevação, assim como a aptidão para se deslocar com rapidez. Nesse sentido, Bernhard Wosien (2000, p. 36) completa: "Hermes fala a linguagem silenciosa e figurativa do movimento a que o espírito dá asas: como filho de Deus ele possui a chave secreta do reino da imaginação, desde as profundezas até a mais alta sabedoria celestial". Hermes, o deus alado e mensageiro do Olimpo, é a figura mais falante deste Cosmos, personificou uma divindade de linguagem articulada, além de lúdica e, portanto, fascinante.

De acordo com Chevalier (1991, p. 488), Hermes: "Personifica a revelação da sabedoria aos homens e do caminho da eternidade. É a palavra que penetra até o fundo das consciências, conforme seu grau de abertura". Ele surgiu na décima lua, trazendo luz à escuridão primordial, criando um padrão organizado a partir do caos e das impressões dos sentidos, controlando as proporções e a orientação no tempo e no espaço. Na sua forma de Psicopompo, Hermes torna-se o guia das almas e as leva para o Hades.

Visto sob esta perspectiva o deus alado vivencia suas funções em um contexto de constante interação abalizado pelos dois sentidos, o *ascendente,* como mensageiro dos deuses do Olimpo, e o *descendente* como guia das almas, sendo estas correntes representadas pelas duas serpentes. É o deus dos caminhos e seu reino envolve a formulação das experiências e a verbalização das

emoções e imagens. Também considerado o mediador entre os deuses e os homens, significando, portanto, que ele faz as mediações e as trocas entre o Céu e a Terra, assegurando as viagens, bem como a passagem entre os mundos. Para Bernhard Wosien (2000, p. 36):

> Na sua qualidade de 'tri-poderoso' (trimegistos) e como mensageiro dos deuses, ele sente-se em casa tanto no reino dos céus quanto da terra e dos mundos subterrâneos. O seu bastão coroa o símbolo original do pássaro da alma, em torno dele enroscam-se duas serpentes que se entrelaçam várias vezes, mantendo um diálogo eterno. Do ponto onde as duas caldas se tocam, para cima, essas serpentes se cruzam na região dos genitais, do coração e da cabeça, as esferas centrais da vivência humana. O caminho da espiral, como símbolo do tempo, corresponde às questões: "De onde eu venho?", "Para onde vou?"

A principal insígnia de Hermes é um bastão, no qual se encontram duas serpentes enroladas e, por estarem em sentido inverso, elas representam o simbolismo da sua ambiguidade. A relação entre bastão assim é explicada por Brandão (2009, II, p. 215): "O *caduceu,* em grego *khrÚkeion* (kerýkeion), significa bastão de arauto. Diga-se logo que o latim *caduceus* ou *caduceum* deve ser um 'empréstimo antigo, direto ou indireto', talvez com intermediário etrusco, ao grego dórico karÚkeion (karýkeion)". Nesse aspecto, o bastão de Hermes é conhecido como caduceu, que também se tornou o símbolo da cura na medicina. De acordo com Brandão (2009 II, p. 216):

> O caduceu, todavia, só adquiriu um sentido pleno à época clássica grega, quando as duas serpentes foram encimadas por asas; desde então, transcendendo suas origens, o símbolo se converteu numa síntese ctônio-urânia, como a representação do deus asteca Quetzal-coatl, que, após seu sacrifício voluntário, renasceu para uma ascensão celeste sob a forma de uma serpente emplumada.

O caduceu, como símbolo emblemático da medicina, tornou-se um atributo do deus Asclépio, cuja estátua no templo de Epidauro o representava repousando com uma das mãos sobre a cabeça de uma serpente, enquanto sua irmã Hygeia tinha uma cobra enrolada ao seu redor. De acordo com Neumann (1999, p. 266): "O bastão é o símbolo masculino na mão da mulher; a taça, o vaso, o Feminino". Essa evidência permite reconhecer a presença do feminino e o poder da serpente enrolado em seu corpo, como se este representasse o bastão, como veículo transformador, no qual, por meio deste artifício, o masculino atinge uma existência espiritualizada, visionária e criativa que, na referida estátua, é demonstrada por analogia a qual Asclépio repousa uma das mãos na cabeça da serpente, sendo esta considerada a sede da consciência.

Dessa forma, com o mito da serpente celeste, inicia-se a dança cósmica da criação do universo e conta a lenda do surgimento da consciência, e este mito sugere que a vida seja uma dança, uma sinfonia na qual o movimento do macrocosmo se reflete no microcosmo que, por

sua vez, reflete e exterioriza sua essência através da sua expressão ao dançar a vida. Entendendo que a dança está presente na criação do universo, reporta-se a M-GWosien (2002, p.121) que diz: "O Símbolo da serpente é ambivalente em muitas culturas: ela é a protetora das áreas sagradas assim como protetora do mundo subterrâneo. Ela também é venerada como o animal cujo veneno encontra aplicações com propósitos de cura. Como guardiã do fogo, ela encarna a ameaça das forças da luz, as quais ela tenta engolir". Luz e Sombra são metáforas que designam a expansão ou contração da Luz e estão inseridas no imaginário de várias culturas e tradições, nas mais diferentes representações mitológicas, simbólicas e ritualísticas.

Na Iugoslávia, encontra-se uma dança tradicional realizada em forma de roda, chama-se Djurdjevka, ou dança de São Jorge, e esta possui uma simbologia singular, que se refere à luta de São Jorge e ao Dragão Trochäus. Nessa dança, se expressa a dialética luz e sombra; o claro e o escuro, de forma manifesta. Ao descrever e interpretar o desenvolvimento da dança, Bernhard Wosien (2000, p.116) observa que:

> Os bailarinos posicionados em forma de cadeia seguram-se por baixo dos braços uns aos outros formando um semicírculo. Enquanto a cadeia se move, quase que rastejando, no sentido contrário à dança, em passos enodados, esta vai imitando assim o ataque do dragão (Trochäus). Nos momentos de recuo seguintes, agora partindo para o centro do círculo e fugindo deste, representa-se o contra-ataque do cavaleiro, montado em seu cavalo, o patear dos cascos, o espetar da lança e o empinar do cavalo.

Esta é um das muitas danças históricas e vivas, criadas pelos povos e recolhidas por Bernard Wosien, a qual ele representa em forma de arte figurativa (figura 97) a luta entre São Jorge no seu cavalo branco e o dragão "entre o enrolar da serpente e o cavaleiro que se lhe opõe, sobre seu cavalo, encilhado, que ele premeditadamente domina" (B.WOSIEN, 2000, p.116). No mundo antigo, eram colocados nas danças, assim como em outras formas artísticas de expressão, conteúdos míticos e místicos, que eram parte da profundeza humana, como depoimento incomum da comunicação da arte expressiva e inventiva dos povos.



Figura 97 – A Dança de São Jorge, Desenho de Bernhard Wosien.
(B.WOSIEN, 2000, p.116)

A ‘Dança de São Jorge’ é uma referência tanto entre os guardiões desta reminiscência como entre os novos receptores da tradição das danças dos povos. É interessante ressaltar a mítica do perigo em torno do cavalo em movimento com o corpo projetado à frente simbolizando São Jorge em cima do cavalo, atacando o dragão com a lança para matá-lo, conforme mostra a figura (97) acima.

Observa-se, nesta dança, que enquanto o braço direito está flexionado na altura da cabeça, segurando uma lança na horizontal, o braço esquerdo está segurando a rédea do cavalo na altura da cintura, e esse braço, durante essa figura da dança, ondula como se estivesse segurando a rédea do cavalo em movimento, com o corpo acompanhando o galope do cavalo. Ao final desta figura, o corpo é projetado à frente do braço direito para atacar o dragão com a lança, performatizando o ato de São Jorge ao matar o dragão, com o bem vencendo o mal.

Essa é uma adaptação de Bernhard Wosien, na qual ele utiliza fragmentos de uma dança tradicional de roda da Iugoslávia e simboliza o conceito dos arquétipos dos opostos complementares. De acordo com a interpretação de M-GWosien (2002b): “Nesta dança a serpente é representada pelo círculo (símbolo do infinito); e São Jorge, montado num cavalo,

representa o cavaleiro (símbolo da mente), é aquele que guia e que dirige a ação. A sua mão esquerda segura a rédea e a direita segura a lança. Essa lança, na verdade, é o simbolismo da luz atingindo a escuridão". Por outro lado, os momentos delimitados no tempo e no espaço em que se realizam os atos de dança formam as situações nas quais a interação entre os opostos se desenvolvem e se interagem.

Por sua vez, ao transmitir os conteúdos simbólicos desta dança, como parte de uma vivência ritualística "O Anjo e Serpente" (2002 b)[124], Maria-Gabriele Wosien vivifica o mito e mantém viva uma tradição artística, ao transmitir danças históricas que estão caindo no esquecimento do povo.

Essa dança possibilita uma arte na interpretação do ato performativo, como um produto de relações com o sobrenatural; nessa luta, em que o bem vence o mal, é demonstrado, por meio da ação ritual, um confronto cosmológico, que é evidenciado pelos fenômenos que compuseram a sociedade ocidental e suas relações com as crenças religiosas relativas aos deuses e aos demônios. O caráter performativo encontra-se na ação ritual da vivência ritualística (O Anjo e a Serpente, 2002b) como um todo, na qual está implícita a dialética relacional entre forma e conteúdo, os quais geraram estratégias no modo de representar o conflito entre o bem e o mal.

Esta vivência, que é permeada por uma comunicação simbólica, não é apenas uma ação que transmite noções de antigas cosmologias, mas sim um ritual contemporâneo que envolve práticas sociais por meio das Danças Circulares Sagradas, e estas reatualizam e ritualizam a cosmologia ao performarem em atos sagrados o confronto de distintos valores.

Permeando múltiplos temas do simbolismo europeu da Antiguidade, os poderes da sepente representam a força vital e a sua energia espiralada reverbera e transcende os confins e influencia o mundo ao redor. Além de representar o simbolismo da árvore da vida e da medula espinhal, ela era concebida como uma coluna de vida. Os seus poderes, combinados com a magia das plantas, eram capazes de curar e recriar a vida. Por sua vez, ela é encontrada na maioria das religiões, de maneira ambígua.

Na tradição judaico/cristã, no templo de Jerusalém, às vezes, uma figura era incensada, como mostra a seguinte passagem bíblica, lembrando a salvação dos israelitas no deserto, quando foram atacados por serpentes abrasadoras: "Fez em pedaços a serpente de bronze que Moisés tinha feito porque os israelitas tinham até então queimado incenso diante dela" (2Rs. 18.4). Formas e figuras de serpente em cajados episcopais lembram o aspecto positivo da

[124] Seminário de Danças Circulares Sagradas "O Anjo e a Serpente". Tradução de Rassata. Brasília, 2002b.

Serpente de Bronze, o símbolo de Cristo: “Como Moisés levantou a serpente no deserto, assim deve ser levantado o Filho do Homem, para que todo aquele que nele crer tenha vida eterna” (Jó 3,14s). Nesta tradição, é o Leviatã a Serpente monstruosa que representa as potências do mal e que precisa ser vencida para que o ato da criação se processe: “Leviatã, o dragão feroz, Leviatã, o dragão tortuoso; E matará o monstro que está no mar” (Is 2).

Por sua vez, M-GWosien (2002b) se expressa*:* “Na nossa cultura cristã, houve uma ruptura e o bem e o mal se tornaram uma questão moral. Com isso, achamos que o bem está conosco e que o mal está nos outros. Nós somos sempre civilizados, os outros são bárbaros”. E sobre o mal que é encontrado na literatura sagrada, ela conclui: “Como figura de Satã, em inúmeras passagens, a serpente é encarada como figura demoníaca”, conforme aparece em Apocálipse (20:2): “Vi, então, descer do céu um anjo que tinha na mão a chave do abismo e uma grande algema. Ele apanhou o Dragão, a serpente antiga que é o Demônio e Satanás e o acorrentou por mil anos”.

Nos Antigos Mistérios Iniciáticos, encontram-se representações para designar a Luz e a Sombra, e estas são relacionadas aos rituais de ‘Morte e Renascimento’. No período em que se prestavam os cultos à divindade, encontrava-se, na natureza, a Deusa Mãe que era cultuada em lugares distintos e, dependendo do ciclo anual da natureza, da posição do Sol e da Lua no Céu, as invocações eram realizadas.

Dentre os Antigos Mistérios que ainda existem fragmentos, fala-se do tema *Morte e* Renascimento, Os Mistérios de Osires, Isis e Horus no Egito Antigo, de Vênus e Adônis na Fenícia, de Eleusis e de Éfesos na Grécia Antiga. Todos estes mistérios aparecem como uma sucessão de forma que se eternizam mediante um processo contínuo da natureza. O seu construto se dá pela observação do princípio ativo do Sol, o seu aumento e declínio como reprodução, dissolução e renovação anual e constante dos ciclos da sucessão das estações da natureza.

Dos gestos ritualísticos, nasceram as primeiras configurações de dança, na qual a sua simbologia remete às divindades reinantes do período e do local, e de acordo com a compreensão daquele significado para o seu grupo. Aos gestos, sons e movimentos foram incorporados textos para acompanhar a liturgia arcaica e darem significado codificado por determinada ideologia da política religiosa do Cosmo, tanto o Ctônio quanto o Celeste, configurando, assim, os seus sinais sagrados.

A imagem arquetípica da ‘Árvore’ aparece representada como a força ctônia da Deusa Mãe, e a sua função foi essencial na religião da Deusa, como sua epifania e local de cultos;

além de revelar a força do sagrado que configura sua existência. Reporta-se a Neumann (1999, p. 228), quando este se refere ao juramento solene das mulheres de Priene, 'na escuridão do carvalho', o qual cita Bachofen, dizendo:

> As mulheres invocam a mãe primordial da matéria sombria, e não o produto que desta foi dado à luz, o carvalho noturno. Mas acima da árvore dos deuses postam-se as trevas primordiais, o útero escuro que deu origem à árvore e para onde retornam os mortos e a quem as mulheres, em primeiro lugar, prestam o seu juramento mais solene.

A árvore da vida pode ser a síntese do humano arquetípico ou então um conceito de várias tradições religiosas, mas cada uma possui propriedades singulares. Ela é encontrada como uma representação gráfica de diversos tipos e formas de relações em que existe um ponto inicial (nó) comum. Essas representações partem de uma matriz comum e se agrupam de acordo com a semelhança e diferença entre si, aparecendo nos padrões das relações e as mudanças entre os nós, no tamanho dos ramos e na disposição dos nós no eixo do tempo.

Nesse contexto, encontra-se, na Ilha de Corfu, na Grécia, um estilo de Syrtos que é uma 'Celebração da Ressurreição', representando a jornada da Serpente e a sua Transcendência. A música é tradicional, conhecida como Rouga. O tempo da música é 7/8; o ritmo é Dactilus (longo, curto, curto) e os padrões da dança e seus passos representam a jornada serpentina e a elevação da Serpente. A dança simboliza a Serpente na "Árvore da Vida".

É uma forma específica de Syrtos, com características próprias desta ilha, que é dançada em linha. Cada dançarino segura um lenço branco em sua mão direita. O primeiro padrão representa o eixo vertical da Cruz, os dançarinos se movem no sentido anti-horário representando o corpo da Serpente deitado no solo; na sequencia, representa-se a cabeça da Serpente enrolando e girando pela esquerda, e conclui o padrão representando a Serpente enrolando para fora novamente, dançando de costas, com o corpo virado no sentido anti-horário.

No segundo padrão, realiza-se a mesma jornada, mas no eixo horizontal. O último padrão representa a "elevação da Serpente": individualmente, em direção ao centro da roda, os dançarinos, com a mão esquerda na cintura e a direita, com o lenço, o braço elevado horizontalmente, desenhando um arco acima da cabeça e a mão direita apontando para o coração e termina assinalando para o alto. Na figura abaixo (98), encontra-se a representação simbólica da dança descrita por Maria-Gabriele Wosien (2009 b), demonstrando o desenho da

serpente durante a evolução da dança. Observa-se, portanto, o corpo da serpente deitado no solo, e, ao final do movimento, representa-se a cabeça da Serpente enrolando e girando pela esquerda; o último padrão representa a Serpente enrolando para fora novamente.

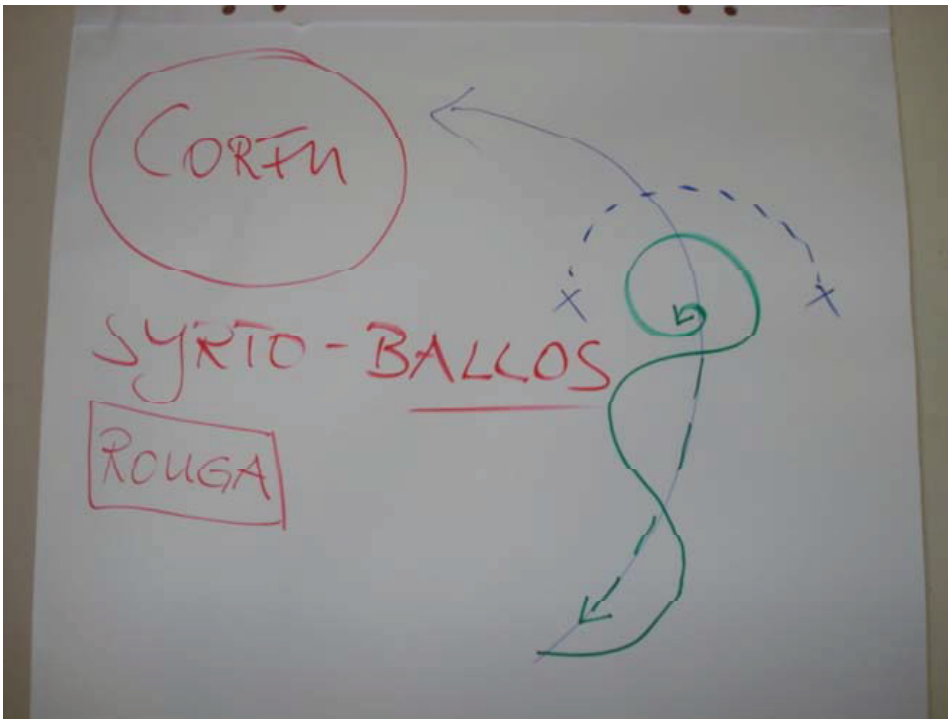


Figura 98 - Syrto-Ballos. Dança da Ressurreição da Ilha de Corfu, Grécia. (Desenho de Maria-Gabriele Wosien, 2009b)

Esta dança nasce da observação da natureza, na qual a árvore era a representação da Deusa Mãe e as celebrações eram em torno dela; e a dança demonstra a regeneração da serpente no seu caminho sagrado, bem como a sua transcendência.

Por meio de movimentos corporais espontâneos, o ser humano, em seu processo de individuação, expressou a estética dos seus sentimentos. Comunicando-se com seu semelhante, desapegou-se das antigas estruturas, criou formas de pensar, sentir e agir no espaço e no tempo. Por meio da Geometria Sagrada, pode-se observar correspondência existente entre as partes do corpo humano e os componentes do mundo, no qual o homem concebe um microcosmo, uma iluminura do universo. Na visão de Maclagan (1997, p. 25): "Esta relação é metafórica em ambos os sentidos: o mundo está nele e para ele. Ele é o foco do qual gira o mundo e, ao mesmo tempo, é parte do mundo, membro de um organismo gigantesco cujo código de instrução inclui o seu próprio". O cosmo assim exposto é obra de um criador, mas podem-se encontrar outros mitos onde o criador dissolve-se na própria criação. Para M-GWosien (2002, p. 7):

> A dança é o retrato dinâmico da história humana. Ela nos relata a experiência do entusiasmo, da presença plena e atemporal que une o ser humano com o divino. A dança é mais do que mera reflexão especular. Nela o espírito continua a viver e, pela repetição da forma transmitida pela tradição, liberta-se novamente e se manifesta no prazer.

Com signos enigmáticos a serem decifrados e a variação contínua do tempo que faz experimentar diferentes ritmos e movimentos, essa viagem conduz a um devir incerto. O homem que aprendeu a dançar, observando a natureza e os animais, imitava os ruídos e os movimentos destes numa tentativa de igualar-se à divindade que neles habitava (M-GWOSIEN, 1997). O homem dançou para expressar suas emoções mais intensas, arraigados em todos os seus experimentos vitais. Dançava o seu devir, buscando o contato com o que sentia que havia sido separado dele – O Sagrado. A dança é, pois, uma forma de expressão da arte e da cultura dos diversos aspectos da vida dos povos e, por transmitir a tradução artística do ser humano, pode ser considerada uma linguagem social.

3.4 Jornada da Serpente na Circularidade da Dança Sagrada

O estudo das danças sagradas nas sociedades primitivas, assim como nas sociedades antigas, resultou, nos últimos cem anos, em um grande número de trabalhos nas áreas das Artes e das Ciências Sociais. Esses estudos foram de extraordinária importância para uma compreensão apropriada do universo cultural que preservou seus registros mediante a história oral. Ao estabelecer diálogos com pesquisadores e informantes, bem como participar de pesquisa de campo em locais que ainda mantém esta memória viva, foi uma maneira de apreender os aspectos simbólicos e cosmológicos dessas culturas, reformulando conceitos e entendendo a tradição cultural europeia como base para a arte do ocidente.

Os estudos aprofundados das danças sagradas, bem como dos rituais nos quais elas foram inseridas, estão embasados na arte e na arqueologia e se desenvolveram com metodologia diversificada. Esses estudos disponibilizados passam, por sua vez, pela interpretação e subjetividade dos pesquisadores, que fizeram o registro quanto às suas dimensões estéticas. Por outro lado, não existem explicações com teorias científicas para tais registros e descrições.

Assim, é possível visualizar o gesto criador dessas manifestações artísticas e religiosas, cercado por sua historicidade, respeitando, ao mesmo tempo, o contexto em que

foram encontradas e registradas. Nota-se, igualmente, que a consciência estética dessas sociedades faz parte de um conjunto de fenômenos que ainda não possui um corpo teórico definido como disciplina autônoma. Dessa feita, este fato leva teóricos e pesquisadores a se afastar desse objeto polêmico e contraditório, cujo terreno é movediço e incerto.

As atribuições conferidas aos estudos de arqueomitologia proposto por Gimbutas (2008), como também os estudos das danças sagradas sistematizadas por M-GWosien (1997, 2002; 2004; 2004b) revelam em seus alicerces que seus discursos resguardam as diferenças culturais para as sociedades em questão. No âmbito da dança sagrada, como arte e religiosidade, elas possuem uma expressão que denota alguma espécie de utilidade, com um grande encargo de significados para o grupo e, em todas elas, a função social se encontra presente e se dá na lógica em que o gesto foi construído e expresso. A estética da gestualidade é a estética da divindade, assim como é a estética da sociedade que a criou.

Os padrões estéticos dessas sociedades foram perpetuados pela tradição, a qual preservou e difundiu ao desenvolver a sua comunicação sagrada. Estas expressavam a sua cosmologia e mitologia, assim como a sua organização social, demonstrando a sua singularidade e diversidade entre as sociedades que deixaram os seus registros nas diversas formas de expressar a sua arte.

O enfoque principal da pedagogia das Danças Circulares Sagradas, na visão de seus idealizadores, Bernhard e Maria-Gabriele Wosien, é preservar a função significativa da dança como arte que atua no coletivo, mantendo a linguagem simbólica, num importante sistema de comunicação com os mitos e com as histórias que ficaram gravadas nas tradições de alguns poucos guardiões dessa arte dançada.

Nesta tese, a principal problematização é se a simbologia da Serpente pode ser considerada temática mítica sobrevivente nos atos da Dança Circular Sagrada na contemporaneidade. Ao analisar as danças tradicionais da Europa, da Ásia Menor, do Oriente, dos Bálcãs e outras derivadas dessas tradições, além das brasileiras com estética europeia, buscou-se interpretar a mensagem oculta na qual as relações simbólicas entre a serpente, a gestualidade e os motivos dançados evocam distintas reminiscências. Os motivos apresentados geram movimentos corporais e expressões arquetípicas de dimensões subjetivas que são efetivadas em seus movimentos, rememorando, assim, conteúdos arcaicos que permitiram a sobrevivência da serpente camuflada na pedagogia das Danças Circulares Sagradas na atualidade.

Enfim, este exercício de interpretação vislumbrou discutir as concepções simbólicas

da época presente, bem como identificar as representações pictóricas que estavam demonstradas nos gestos arquetípicos das Deusas do Período Neolítico e da Idade do Bronze. A partir das pesquisas e estudos de Gimbutas (2008) e M-GWosien (1997; 2002; 2004; 2004b), divulgadas amplamente nas diversas publicações, eram hipóteses e especulações construídas com base nas evidências coletadas nas mais diversas pesquisas. E estas demonstraram a expressão artística, na sua dimensão comunicativa, a partir da relação entre o artefato, a forma, o gesto, repensando a produção artística desses períodos que se encontra enfatizada nos ritos arcaicos.

Esta tese, por sua vez, se propôs a demonstrar o significado da representação da serpente camuflada nas Danças Circulares Sagradas na contemporaneidade. Dessa feita, compreendeu-se que havia uma grande quantidade de outras informações empíricas registradas pela autora da tese, no seu fazer cotidiano com as Danças Circulares Sagradas, e estas informações precisavam ser processadas. Nesse contexto, a autora compreendeu que a sua pesquisa bibliográfica e documental poderia se distanciar da discussão proposta a respeito dos problemas colocados a partir da importância da percepção da consciência dos benefícios da simbologia da serpente nas Danças Circulares Sagradas, tanto para as mulheres quanto para os homens no mundo contemporâneo.

O mérito deste estudo proposto pela autora da tese foi demonstrar, mediante vivências com Danças Circulares Sagradas, a simbologia da serpente que se faz presente, respeitando a forma de cada dança, assim como a forma de expressões individuais. E nota-se, igualmente, o potencial do símbolo da serpente que é apresentado nas considerações da partilha que motivou a autora a descrever o que foi protagonizado nas rodas de dança, conforme se apresenta a seguir.

Conforme relatado na introdução no que se refere à coleta de dados, os registros aqui disponibilizados fazem parte de anotações realizadas pela autora, mediante partilha nas rodas de dança, na qual era mantido o formato circular do grupo e, nesta forma de círculo, todos podiam se olhar e se ver. Neste sentido, observou-se que havia garantia de espaço para cada um expressar-se verbalmente, além de não haver críticas ou preconceitos quanto ao olhar de cada um sobre o tema proposto. Portanto, constata-se que, dentre muitas informações relatadas, algumas provêm das sensações que não alcançam a consciência racional e utiliza-se de critérios próprios. Desse modo, foi realizada uma seleção de alguns conteúdos para serem apresentados nesta tese.

Refletindo sobre o imaginário relativo a simbologia e significado da serpente na

dança em consonância com a diversidade de passos, gestualidade e movimentos realizados com músicas originárias de várias culturas, pondera-se que as expressões geradas pelo movimento arquetípico, sem intencionalidade consciente, provêm de dimensões externas à consciência e absorvidas através do sistema de percepção, situadas nas regiões que dispõem de vasto acervo e que processam informações seguindo leis adequadas de coesão interna.

Dessa forma, ao concluir os créditos do doutorado e ter grande parte do levantamento teórico organizado, a autora partiu para a elaboração de vivências com danças nas quais estavam representados os arquétipos da serpente para confrontar a validade da proposta apresentada neste doutorado, bem como para a confirmação das hipóteses levantadas referentes à problematização inicial.

Foram construídas algumas vivências representadas por variados movimentos e gestualidades corporais, além de músicas e ritmos variados, estudados e recriados para esta proposta. Nas vivências, que foram compostas por uma manifesta presença feminina, sempre houve um equilíbrio com a presença significativa de alguns homens e estes propiciaram o estabelecimento de vínculos arquetípicos, além da condução de determinadas danças, que foram testadas e comprovadas quanto à eficácia da simbologia e do mito vivificado na referida pedagogia.

No entanto, ainda não satisfeita com os resultados e a partir de um convite para participar de um evento no sul do país, patrocinado pela Funarte, a autora ousou e deu o título da sua oficina de Danças Circulares Sagradas: ”Dançando a Serpente na Árvore da Vida”, tendo por base práticas com a Drª M-GWosien, especialmente o seminário “O Anjo e a Serpente”. E, sobre este seminário, segue um relato de uma das participantes da roda de Brasília em 2002, que escreveu suas reminiscências, enquanto uma dançarina brasileira que também segue os passos de Maria-Gabriele:

> *Uma das experiências na Dança Circular que mais me marcaram foi uma dança trazida pela Maria-Gabriele Wosien em “O Anjo e a Serpente”, uma dança contemporânea intitulada A Escada de Jacó, cujos passos se sucedem em duas sequências bem distintas: primeiro, lentos, marcam sobre o chão os meandros sinuosos do mundo instintivo e rigidamente ligados à terra, caracterizando a* ***serpente****; já, na segunda sequência, usando os passos chamados ‘grape vine’ ou trança, a música nos leva a alçar voos que inspiram a elevação espiritual e a alegria que resulta do desprendimento de um mundo apenas material e físico, caracterizando o* ***anjo****. Esta dança nos faz perceber a alternância dos dois lados da realidade humana que nem sempre nos dispomos a enxergar, e traz para a consciência a importância da sua integração, como diz Jung: “O indivíduo pode empenhar-se em atingir a perfeição... porém deve suportar o polo oposto de suas*

> *intenções, em prol da integridade". A serpente está ligada à simbologia do poder nas culturas mais primitivas, como pude ver ao visitar inúmeros sítios arqueológicos na Península de Yucatan, no México (viagem de estudos e pesquisa com a Dr[a] Wosien), e, mais recentemente, em Creta, Grécia, na região do Palácio Knossos, no Museu Arqueológico de Heráclion, na imagem da Deusa das Serpentes, que representa a deusa elevando alto, em cada uma das mãos, uma serpente. Fico, então, Cristina, esperando poder encontrar neste seu trabalho de pesquisa feito como requisito para o doutorado, muitas respostas para indagações como esta, que ainda tenho, e que me poderão permitir estar mais consciente nas experiências de vida, e nas Rodas de Dança, trabalhando a cicatrização da cisão estabelecida entre mente e corpo, entre o corpóreo e o não-corpóreo, cuja soma é evocada pela Virgem Negra que, em nível arquetípico, simboliza também esta união. A integração dos dois extremos parece ser o caminho.*

Partindo de conversas com dançantes do sagrado, meditando e refletindo sobre a temática, montei um *release* para a divulgação e me encantei com uma imagem que encontrei na internet, conforme figura (99) abaixo. Era uma representação muito colorida e simbólica, e este foi o primeiro passo para iniciar a construção da oficina/vivência, uma vez que ela continha os principais elementos para escolher as danças; dentre eles, a serpente na forma de Ouroborus e do símbolo do infinito, além do arco-íris e a árvore carregada de frutos (Maçã), representando a fertilidade e sabedoria. Também se destacavam as raízes, a luz do sol e a chuva, assim como as aves, a lua, a flor de lótus e a força ctônia da Mãe Terra. Todos esses elementos faziam parte do estudo simbólico do primeiro capítulo que já estava sendo preparado para a qualificação e, assim, eu possuía muitos subsídios teóricos para a construção da minha prática.

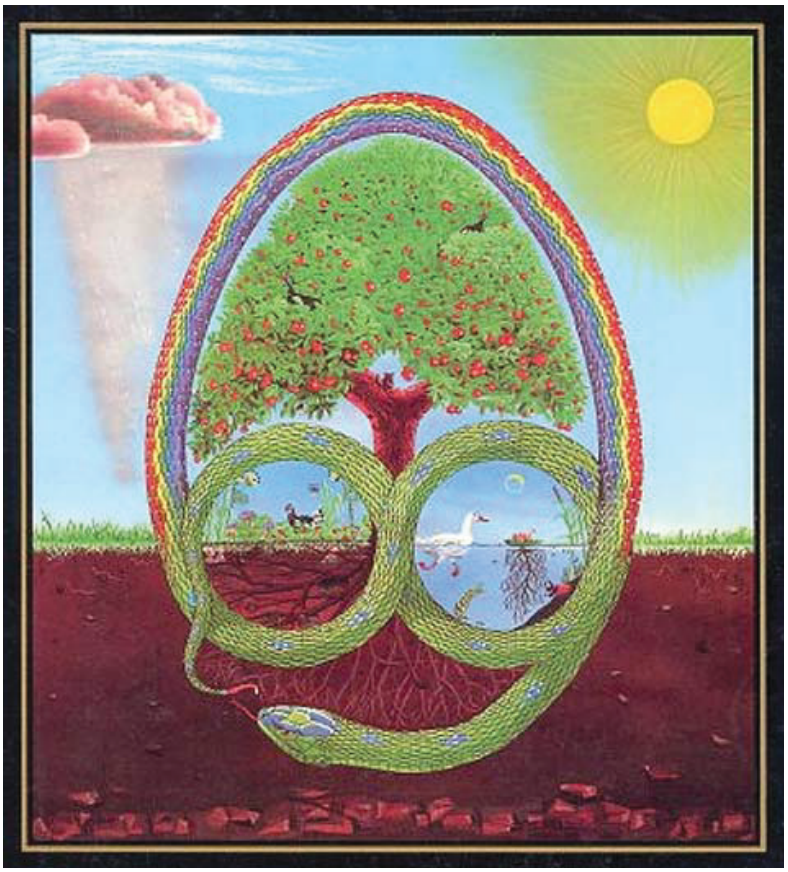


Figura 99. Imagem utilizada como referência no trabalho: A Serpente na Árvore da Vida.
(Fonte: www.wordpress.com).

O desafio estava posto e passando, desde então, a trabalhar na construção da proposta, enquanto escrevia o primeiro capítulo da tese e preparava o segundo. Também testava algumas danças com meu grupo semanal que dança no Bosque dos Buritis, e este já havia participado de alguns trabalhos acadêmicos, como grupo de Danças Circulares Sagradas. Algumas danças me agradavam, percebia consistência, mas outras não. Foram seis meses de estudos e experimentos e nada de aprontar o trabalho, conforme eu havia concebido.

O tempo passou e com a dificuldade em sistematizar a vivência, veio então a insegurança. Saí para uma pesquisa no norte do país, estava em busca de danças brasileiras que se relacionassem com a serpente, assim como os mitos e suas lendas e também os artefatos da sociedade marajoara e tapajônica.

Em Belém, foi organizado um grupo para vivenciar o trabalho que contava com algumas danças já escolhidas. Mesmo não sendo homogênio, era um grupo harmônico, uma vez que a maioria já havia participado de trabalhos com muitos focalizadores. Como não era a primeira vez que dançava com o referido grupo, além de o espaço ser muito especial, foi bastante gratificante e ganhei fôlego para a qualificação já agendada, bem como novas

percepções dos dançantes sobre a proposta. Com isso, pedi para uma amiga, médica e terapeuta transpessoal, além de focalizadora de Danças Circulares Sagradas, ler uma síntese da parte escrita da minha tese, a qual eu me embasava para construir a vivência. A seguir, seus comentários:

> *Todo o estudo equilibrado feito entre o Sagrado feminino, a Serpente e as Danças Circulares Sagradas gera uma energia mística e espiritual muito acentuada. Foi como senti em mim ao ler o resumo da tese. Apesar de estar lendo com o ar condicionado ligado, comecei a sentir o fogo em meu corpo (à medida que ia lendo) gerando não só sudorese, mas também o amor que acompanha o fogo sagrado, e o corpo esquentava, arrepiava, expandia e vibrava, como se internamente eu tivesse um vibrador de emoções, ativando amor, alegria, gratidão, expansão, beleza, serenidade e sensação de unidade cósmica. Foi muito interessante tudo isso para mim, porque foi como se eu tivesse me transportado para a Grécia, que nem conheço nesta existência, e para o Cosmos, sentindo o desdobramento de meus corpos. Confirmei, com o presente que me deste, - com o privilégio de ler o resumo da tese -, o que já sabia, percebia e sentia sobre o sagrado das Danças Circulares: o poder expansivo, transformador, curador e gerador de conexão alma/personalidade. A serpente, como símbolo sagrado, nos remete à energia de cura, tanto que é a representação do símbolo da Medicina, espiralando o Caduceu. Nas Danças Circulares, a energia sagrada da Serpente revela-se na energia acolhedora, curativa e curadora, quando ativa amorosa e sutilmente a transformação dos dançantes em seus corpos, o que inúmeras vezes é sentido e expressado pelos mesmos nas rodas. Tudo isso está identificado sutilmente em tuas sábias palavras, com muita propriedade.*

A amorosidade com a qual a síntese foi analisada mediante a proposta anteriormente vivenciada inspirou a conclusão da mesma, e assim segui o caminho do aprendizado na pedagogia das Danças Circulares Sagradas, na contemporaneidade, que contém experiências tanto conscientes quanto inconscientes que se encontram no cerne do ser e estas ocorrem a partir do locus que disponibiliza o fluxo contínuo e dinâmico, como atitudes fundamentais da experiência humana.

Nesse processo de aprendizagem, encontra-se o focalizador que faz a conexão das energias sutis e vibrações inerentes ao círculo de dança, para mantê-lo harmônico, viabilizando, assim, um processo de ressonância e de interação. Ao ensinar as danças sagradas, encontram-se sentimentos e sensações que envolvem questões mais densas, e estas estão atreladas à disponibilidade de mudança, uma aventura do devir humano na qual estão envolvidos o corpo, a mente, a espiritualidade e os sentimentos mais sutis.

Nesse caminho, acontece um processo iniciático com aqueles que se entregam; portanto, ao transmitir os ensinamentos na roda de dança, o focalizador precisa estar identificado com a experiência e com o que transmite. Por sua vez, os conteúdos da espiritualidade caminham em uníssono com toda a vivência na roda, uma vez que o simbolismo arquetípico das danças sagradas está em contato com ensinamentos de tradições ancestrais, sendo esta uma iniciação simbólica na qual são percorridos caminhos distintos nesse ritual performativo.

Os caminhos iniciáticos são muitos, no entanto, para compreender esse processo na pedagogia das Danças Circulares Sagradas, é necessário que aconteça uma mudança de estado de consciência; portanto, iniciar-se significa transformar-se sem perder suas características essenciais. Tendo como embasamento a pedagogia iniciática, Crema (2009, p. 45) afirma que:

> No atual momento histórico, caracterizado pela dissociação perversa entre o sagrado e o profano e pelo desconhecimento do Ser, as pessoas mais revolucionárias, os verdadeiros conspiradores são aqueles que se fazem porta-vozes do Espírito, ousando afirmar essa palavra, de forma lúcida e consistente, em universidades e demais instituições e lugares públicos. Enquanto não ousarmos falar em espiritualidade, com mente aberta e atitude consciente, inclusive, estaremos muito longe da expressão de uma humanidade plena.

Nesse processo de aprendizagem das danças sagradas, também se encontram as teorias educativas, visto que estas são uma via dos ensinamentos, não só técnico como também simbólico e espiritualista, sendo estes ensinamentos essenciais para quem pretende seguir os passos desta iniciação. Como uma idealizadora desta pedagogia, Wosien[125] (2010) diz que:

> Nas *danças em roda*, como modelos tradicionais do universo, a transformação é baseada nas possibilidades infinitas de cada posição em um círculo ser um ponto de viragem. Em relação a esses modelos que deram estrutura à experiência humana através dos anos, com atenção concentrada no silêncio, nossas identidades biográficas e históricas restritas são experimentadas como relativas somente dentro de uma maior armação simbólica.
> Meu ensinamento é baseado nos preceitos acima, com atenção especial em símbolos visuais encontrados na arte. Em prática, isso significa aprender por demonstração, observação, ouvindo a música e analisando seus temas, estrutura e ritmo. Aprender a ouvir o *silêncio*, e dar atenção ao "espaço entre" nós é o melhor professor de movimento.

[125] Wosien, Meditação em movimento; Tradução Iago Medeiros Maciel. Munich: Dezembro de 2010.

Dessa forma, compreende-se que o aprendiz só aprende o que deve aprender em determinada situação, se ele não estiver preparado para receber informações mais aprofundadas, não adianta impelir. Tampouco existe uma única forma de aprender, e esta não acontece apenas pela razão, ou simplesmente pela emoção. Na roda existem alguns participantes mais auditivos, outros mais visuais ou então se encontram os cinestésicos. Na opinião de Barton (2006, p. 41), além de usar uma pitada de humor, ela diz: "Eu descobri muito cedo em minha carreira na Dança Sagrada que um maior número de pessoas entendia a dança quando eu usava maneiras diferentes de ensinar". Portanto, a Dança Sagrada, no seu processo de aprendizado, pode ser expressa a todos, não existindo limitação; no entanto, deve ser respeitada a condição de apreensão do aprendiz, assim como do focalizador, que deve ter discernimento sobre o que necessita ser estudado e transmitido, bem como o que ainda não pode ser elaborado.

Ao explorar os saberes experienciais em vivência ritualizada de Danças Circulares Sagradas, observa-se o focalizador como um ator encenando discursos didáticos integrados à sua linguagem corporal e gestual, além do aspecto da voz e do ritmo ao passar o conteúdo. Todos esses elementos são essenciais e influenciam o resultado de uma vivência, na qual o jogo do aprender e o ensinar dialogam mediante o repertório de conteúdo elencado para a realização da proposta. Os aspectos comunicativos verbais e não verbais são fundamentais para a performance do focalizador em ato cênico. A interlocução com diversos focalizadores sobre a metodologia e prática pedagógica nas Danças Circulares Sagradas deparou-se com esta ponderação de Maria-Gabriele Wosien[126] (2003):

> *Trabalhar regularmente, não importa o tempo – a chave é a regularidade; é o que faz manter um círculo (grupo) que aprofunda o trabalho de Danças Sagradas – faça o trabalho. Para manter o grupo entusiasmado, busque um modelo que funcione e aplique-o com frequência. Confie no modelo, se ele é bom a dança cria objetividade. Hoje, as pessoas mudam muito porque são curiosas e vão buscar outro lugar; fique feliz se a pessoa encontrar resposta para sua vida e não voltar mais. Não tenho um programa didático, mas escolho coisas que funcionam para mim. Meu pai era caótico, mas um gênio – eu não, eu tento fazer o melhor que posso. É importante que no final tenha sido instaurada uma qualidade, nossas certezas mentais não funcionam. Tente de outra forma, na minha experiência o que importa é o impacto da dança e não que tenha mensagem. Existe estrutura que tem a ver com a experiência, não precisa tentar muito duramente. Quando faço movimento no círculo, eu me abro para o Espírito Santo e este pode vir pela graça. Quando a alma é tocada, ela traz o Dom da graça. Toda mitologia é projeção, os mitos são os sonhos de humanidade, porém*

[126] Maria-Gabriele Wosien. *Símbolos em Movimento* (primeira versão). Entrevista. Centro Paulus. Tradução: Frances Rose Feder. São Paulo, outubro de 2003.

> *existem projeções pessoais que são muito pesadas. Eu ensino estas danças por 25 anos e encontrei todas as situações que poderia encontrar. Não tenha discípulos, não atenha a pessoa a você, ajudem-nas a serem livres. Deixe as pessoas ficarem próximas, mas diga também: "agora vá embora".*

Este é um processo educativo que se move em um universo de enigmas, e não existem regras para esta pedagogia ser aplicada de maneira diferenciada, uma vez que cada um assimila conforme a sua bagagem e a sua proposta com a dança sagrada. Este estudo parte de distintas referências e focalizadores; além do mais, o aprendiz precisa estar disposto para acolher a transformação, atingindo outra compreensão da dança e do sagrado. Por sua vez, existem diferentes etapas de aprendizado, algumas se encontram no campo racional, outras serão emocionais, outras, ainda, mobilizam o campo do simbolismo, amoldável à consciência de quem o decodifica.

A pedagogia das Danças Circulares Sagradas pode ser pesquisada a partir de várias referências. Sendo assim, seguindo as orientações deixadas por Bernhard Wosien, nesta tese, foram escolhidas as formas simbólicas, que estão inseridas na geometria sagrada sugeridas pelos números e pelas formas encontradas nas danças tradicionais. Também foram utilizados princípios da abordagem transpessoal, da Escola da Dinâmica Energética do Psiquismo[127], bem como substratos da Pedagogia Iniciática[128], da abordagem transdisciplinar.

Quanto à busca da unidade desta pedagogia, utiliza-se do círculo que é um ponto que se expande, assim como todos os pontos da circunferência reencontram-se no centro do círculo que é seu princípio e seu fim. O ponto simboliza a origem, o centro, o princípio da emanação e o eterno retorno. Portanto, ele designa a força criativa e o remate de todas as ocorrências. A meditação se origina no ponto, sendo ele o tema do advento da integração espiritual. Consequentemente, o ponto e o círculo possuem qualidades simbólicas similares, como a perfeição, homogeneidade, ausência de distinção e separação. Os efeitos criados pelo ponto representam o mundo criado, manifesto. Dessa feita, reporta-se ao centro da roda e a fala de quem organiza os centros de rodas do espaço de danças circulares e sagradas '*Om Tare'*, de Brasília, assunto este que está amplamente divulgado nas mídias sociais[129]:

---

[127] Escola Iniciática da Psicologia Transpessoal, dirigida pelas psicólogas Teda Basso e Aída Pultsnik, na qual a autora da tese é formada.

[128] Pedagogia Iniciática: uma escola de liderança é um estudo aprofundado de Roberto Crema, Reitor da Unipaz - DF.

[129] Rita Almeida: focalizadora de Danças Circulares Sagradas participa e organiza workshops, oficinas, festivais nacionais e internacionais no Brasil e em outros países, como aprendiz e feiticeira. Disponível em: <site www.omtare.com.br>. Acesso em: 10 fev. 2013.

Alguns dançarinos quando chegam às noites de segundas, nas manhãs de quartas ou para as rodas de plenilúnio, entram na sala e vão diretamente ao centro, alguns com curiosidade, outros com reverência, mas é interessante como ficam olhando. Me pergunto que tipo de emoção aqueles centros nos despertam ? Algumas pessoas antes ou depois de uma roda ficam sentadas ao lado deles em profundo silencio. O que há nesses centros?Sinto quando os crio que eles precisam falar com a roda, é importante que as pessoas se sintam conectadas com eles, um refúgio para descansar a mente, um ponto que nos norteia, dando sentido ao que vamos experimentar, é ele que nos recebe. Alguns chamam esses centros de altares, será? Talvez sim, sentada no chão apenas com a ideia do que vamos trabalhar naquela Roda eles vão se formando, é sempre de uma só peça que eles surgem. Outro dia me preparando para uma roda de Lua Cheia, percebi que estava muito triste, assustada, havia acontecido uma tragédia nesse domingo, mais de 200 jovens haviam morrido numa festa, sai de casa e peguei uma pequena imagem de Maria. Precisava dela para me cuidar no trabalho daquele dia, foi a primeira peça que coloquei no centro e pedi que a "Santa Maria" cuidasse de mim. E esse centro foi se formando junto com minhas orações e quando os dançarinos chegaram perceberam que ali iríamos rezar/dançar (figura 100 a). Dançamos em silêncio reverenciando a dor, a perda e os novos aprendizados. E dançamos orando. No dia seguinte, precisando de força e energia para seguir, preparei uma roda com danças fortes, danças que traziam a conexão com a terra, a gratidão pela vida, e a certeza que é preciso continuar, levei um xale de orações feito por mim, enorme, retangular, mas precisava que ele estivesse ali, coloquei no centro, fui rezando, conversando e criando um movimento circular com ele, a luz das velas, as flores da roda de Maria e de repente ele estava vivo (figura 100 b). Guiando aquele círculo de pessoas, nos conduzindo à celebração da vida. Uma roda forte, pura celebração e gratidão à vida. Centros ou altares, quem sabe? Apenas tenho certeza da profunda reverência que tenho as Danças Circulares Sagradas, um movimento que me nutre como guia na Roda da Vida.



Figura 100 - Centros de roda do espaço '*Om Tare'*. a) Centro dedicado à Maria. b) Centro de roda de celebração e gratidão à vida. (Acervo Rita Maria Lima Almeida, 2013)

Por outro lado, nesse processo, o focalizador, no caso específico desta tese, a autora, ao se envolver com a urdidura desta trama simbólica, também se transformou, pois é parte constituinte desse processo de aprendizado. Partindo de pressupostos da pedagogia da

aprendizagem, a primeira coisa a ser feita é planejar o que vai ser ensinado, para que o jogo da aprendizagem seja eficaz.

A partir desse foco, buscou-se a via indutiva na decodificação e na compreensão dos processos da construção das danças, facilitando, assim, as tecnologias de aprendizagem, que não se propõem singulares, nem homogêneas. Dessa forma, partindo dos pressupostos acima citados, a autora finalizou os conteúdos teóricos e práticos da sua vivência, a qual seria trabalhada com um grupo de procedência aleatória, no sul do país.

Ao relacionar os conteúdos com o mito da serpente e com a árvore arquetípica, a autora buscou elementos nos antigos mistérios, nas memórias subterrâneas, bem como no imaginário e nas metáforas encontradas na dramaturgia do corpo. Tendo por base a arte e a comunicação sagrada (SILVA, 2007; 2009), observou-se o desenho dos códigos nas coreografias, no espaço e no corpo, bem como a sua tessitura e caminho percorrido pela serpente.

Quanto ao feminino, a ênfase recaiu na unidade, na intenção e no espaço sagrado, rememorando, ainda, a primeira mulher como Pandora, aquela que traz a luz e nós refletimos com nossa sombra e projetamos nela os males do nosso imaginário e do coletivo; e este coletivo foi protagonizado quanto ao ritmo, à individualidade e ao processo de individuação, bem como à identidade mutante que se desenvolve no tempo/espaço. Na comunicação sagrada, observaram-se o fenômeno e a estética com seus signos, códigos e matriz cultural e simbólica. O trabalho contou com doze coreografias e um ritual de encerramento, no qual cada participante escolheu o que colocar no seu '*talismã de proteção'*, mediante uma partilha com todos os envolvidos. As danças foram eleitas dentro do repertório estudado pela autora e algumas adaptadas pela mesma, e outras danças foram redescobertas ou recriadas para esta proposta, dentre elas optou-se por danças e passos tradicionais como as danças gregas, ciganas (Rom), do Oriente e Ásia Menor, as quais permitiam aprofundar nos seus mitos, símbolos e polissemia estética.

A proposta metodológica partiu de princípios utilizados em todo o planejamento da pedagogia iniciática (CREMA, 2009) e da abordagem transpessoal (BASSO; PUSTILNIK, 2000), nas quais o ensino propõe uma transformação, embasando-se em momentos (caminhos) em que o ciclo se completa e se reinicia, numa espiral evolutiva de aprendizagem. A pedagogia iniciática recomenda um padrão flexível e com princípios transformadores, e isto facilita todo o aprendizado. No entanto, o trabalho se embasou no solo sensível dos objetivos de cada caminho e da linguagem poética da arte dançada.

A preparação, nos seus pressupostos gerais, foi pautada como etapa simbólica do caminho, obedecendo a critérios da numerologia que foram preconizados por Bernhard Wosien, assim como as formas e conteúdos das danças, que constituíram as discussões com o grupo permanente de Danças Sagradas, composto por mulheres e homens, no qual houve espaço para *insights* pessoais de um caminhar criativo. Como exemplo, cita-se aqui a fala de um dos participantes:

> *A dança enquanto manifestação cultural humana traduz-se como um dos mais antigos cultos, como a mais fugaz e impalpável arte. A Dança Circular Sagrada enquanto bem cultural, tem como função retirar o sentido performático que o capitalismo deu à dança; e ao dá-lo a fez apenas num lugar e mecanismo de reprodução de Poder. Sendo que técnica e Poder destituiu o sentido sagrado de dançar. Quando a roda dança numa circulação de cadências e movimentos, a terra, o meio ambiente, a cultura tradicional, o afeto, a memória e outros signos entram como molas arquetipais inseridas no corpo em movimento. Dançar é utilizar a cultura do corpo, é fazer do corpo o texto da cultura. Dançando, índios, negros, egípcios, brancos, incas, yanomamis; civilizações, etnias e identidades se põem redivivos. A experiência amorosa de convivência compartilhada em gestos e movimentos permite que pausas se intrometam no meio dos quadris, púbis, braços, pernas e ombros. Quando se vê, a rítmica da música entra nas células. E o corpo pula de alegria contagiada pelo prazer da experiência conjunta e entusiasmada, iluminando espaços e semblantes.*

Sendo assim, esta proposta teve por base a experiência criativa, incorporada aos princípios da espiritualidade que norteiam esta pedagogia, respeitando todas as crenças. A oficina, dividida em três caminhos, foi elaborada para ser utilizada e reconstruída a cada vivência, após ser refletida em cada etapa da sua construção. A cada resultado obtido mediante partilha, tanto escritas quanto faladas e registradas no caderno de campo, observou-se a importância de dar espaço para que cada pessoa se expressasse quanto ao significado individual da etapa/dança vivenciada, uma vez que ao ser colocado na roda algo emergia no coletivo. Outro fator significativo foi a percepção de que um ciclo se completava e se reconstruía alicerçado mediante novos desafios, e que esta forma metodológica permitia dar continuidade à jornada terrena da aventura humana e de sua investigação para expandir a consciência divina que reside em todo ser.

No primeiro caminho, considerado como uma preparação para a jornada, buscou-se conhecer o espaço e cada um pôde refletir sobre a sua busca pessoal, bem como o que despertou e o que motivou para realizar essa jornada. A primeira volta do caminho da espiral evolutiva é a sensorial e pré-pessoal, é o aspecto social encontrado no primeiro e no segundo

triângulo (BASSO; PUSTILNIK, 2001), não se sabendo por que acontecem as coisas, é fantasmagórico, são memórias caladas do feminino arquetípico.

Na visão dessa escola transpessoal[130], o primeiro triângulo ascendente tem o vértice no períneo e a base se encontra nos pés que estão enraizados. Ao caminhar, os pés tocam o chão e as pernas sustentam o corpo, sendo possível uma reconexão com a história filogenética que é transmitida para a consciência. É primordial recuperar a memória do processo evolutivo. O segundo triângulo é outro processo evolutivo, significando toda convivência e memória anímica do humano. É uma qualidade receptiva e sensorial do princípio feminino mediante uma ressonância de ligação, é receber o outro e dar-lhe uma forma, contê-lo. A totalidade é o ponto de ressonância para o divino se manifestar. Quanto à geometria ligada à consciência corporal e aos diferentes níveis de conexão, observam-se alguns pontos relevantes[131], dentro eles como os triângulos estão presentes em nosso corpo. Confirmando as hipóteses da autora, segue o depoimento de uma participante da oficina:

> *Fiz uma cirurgia dia 9 de fevereiro, deste ano, no abdômen e por isso tive que ficar com uma cinta que impossibilitava o movimento dos músculos abdominais e em parte da pélvis. A partir do dia 19 de março, fui liberada pelo médico para todas as atividades menos exercícios abdominais, o que significa que estava com certo engessamento da cintura pélvica, porém como dou aulas de dança já fazia pequenos movimentos de tronco o que me causava muito desconforto porque as conexões nervosas estavam se reestruturando. Já havia me inscrito na oficina de Cristina Bonetti "Danças Ciganas e o Mito da Serpente". No primeiro encontro, estava com muito desconforto e cheguei a pensar em não participar, mas como tenho cabeça de bailarina fui mesmo assim. Participei integralmente deste primeiro encontro e, ao retornar para casa, tive a constatação de que meu desconforto havia diminuído e durante a oficina ele simplesmente desapareceu. Além deste aspecto físico, também percebi que as danças, os comentários e as discussões contribuíram muito para libertar não só meu "engessamento pélvico" (pós-cirúrgico) bem como o psicológico. O olhar sobre o simbólico transformou meu olhar sobre as diferentes manifestações. Foi muito gratificante e inspirador participar desta oficina.*

Ao desenvolver então as etapas desse primeiro caminho, os participantes são convidados a reconstruir um retorno à confiança, à inocência, sendo um reencontro com a fé. Ao tocar a terra com suavidade, sente-se o seu pulsar em sincronicidade com o todo; é um reconhecimento das percepções sensoriais e possibilidade de encarar a sombra, eliminando

---

[130] BONETTI, M. C. F. A Sustentação do Círculo que Dança. Monografia de conclusão do Instituto Cultural Dinâmica Energética do Psiquismo. Orientação de Thedda Basso. Brasília: Unipaz, 2004 b.

[131] *Memórias de aulas do* Instituto Cultural Dinâmica Energética do Psiquismo. *T*urma II. Classe de Thedda Basso, Brasília, Unipaz, 15/11/03.

padrões negativos, é, pois, o caminhar para a luz, que reverbera esperança. Sombra e luz são percepções de energia com um sentido mais aguçado; é a descida e subida na Terra em sincronia com uma vida de magia e fluidez. É a força ctônia da Deusa Mãe que restaura o respeito a nós mesmos, as nossas sementes e todas as outras formas de vida, é honrar nosso espaço sagrado.

No segundo caminho, depara-se com o conhecimento de si mesmo, é a oportunidade de poder sair da influência dos campos mórficos sociais, nos quais se encontra a cultura para controlar. Por sua vez, utiliza-se a mente reflexiva e representativa do padrão masculino, sendo a lei que se internaliza. Nesse caminho para uma reflexão eficaz, é necessário o amadurecimento mental para germiná-lo de uma mente dialética e integradora para ter *insights* metafísicos. Nesse caminho, conscientiza-se do terceiro triângulo, e este se encontra no plexo solar, o qual tem a qualidade energética do padrão masculino, afetando o organismo com o acúmulo de energia não expandida. O padrão masculino são funções, é a consequência da evolução filogenética. São formas sociais, os papéis e as regras, o que deve ser feito para a convivência social. Esse padrão afeta os humores.

Após a iniciação no primeiro caminho, na qual foram enfrentados desafios profundos ao encarar a própria sombra e libertar-se com confronto e correção, desembaraçar-se e germinar; no segundo caminho, as percepções são liberadas, as metas estabelecidas e a energia em movimento interagem com o todo. Ao concluir esse caminho, a sabedoria interior é honrada e inicia-se a entrada na terceira volta da espiral, ou o terceiro caminho, que é a possibilidade de transformação. Neste depoimento, encontra-se a reflexão de uma participante da oficina:

> *Cristina, agradeço muito a oportunidade que tive de participar do Workshop Danças ciganas e o mito da serpente. Geralmente, quando eu participo desses encontros, eu fico um pouco tensa, preocupada em não errar os passos, fico me cobrando em aprender a dança, fico no mental. Nesse WS eu relaxei, consegui me entregar à energia da dança, da música, do grupo. Gostei muito do formato do WS, dando espaço para que a energia da dança seja assimilada. Habitualmente, nos WS são muitas danças e muitas horas seguidas (manhã, tarde e noite), não dando espaço para que a energia da dança trabalhe. Eu me sinto melhor quando há este espaço. Desde a primeira dança,* ***Gypsy****, o delimitar o espaço sagrado, percebi que o WS seria diferente, que poderia ser uma experiência transformadora. No ziguezaguear da dança, eu senti a energia começando nos meus pés e subindo em espiral. Tem um momento em que a música "cresce", eu tinha vontade de alongar meus passos, pois a energia subia indo muito além da minha cabeça e me puxava para cima, mas sem perder o contato com o chão. Até agora, que estou procurando lembrar as sensações, a música ainda está dentro de mim. A dança* ***Triskeliun*** *me deu um aterramento. Quando terminou a dança, senti muita energia nas minhas pernas, uma vibração começando nos meus pés até os joelhos, como se eu tivesse*

raízes nos pés e minhas pernas fossem o tronco de uma árvore. Foi uma experiência muito forte para mim, que sou muito ar, minha cabeça sempre está a mil, pensando nas coisas que terei de fazer, mas naquele momento eu me senti inteiramente presente naquele espaço, naquela sensação. Na dança da ***Sedução da Serpente****, pensei que não conseguiria fazer os movimentos livres que a dança pede, porque sou tímida e muito autocrítica, mas, para minha surpresa , consegui me soltar, entrar nos movimentos sem ficar me analisando, criticando ou estudando os movimentos. Entrei na música e consegui deixar que os movimentos se libertassem. Consegui internamente perceber as duas energias Ying e Yang, a suavidade e a força. No meu corpo a sensação que se manifestou foi muita energia expandindo nos meus braços a partir do coração. (chacra cardíaco).* ***Dança Tsifitelli*** *– Senti muita energia no meu pescoço, nas mandíbulas, que são partes do meu corpo onde eu acumulo tensões. Cristina, sei que essa vivência foi muito importante para mim, e que ainda vou perceber a energia atuando no meu corpo, ou através de sonhos. Sou muito grata por teres compartilhado conosco. Abração carinhoso.*

O ser essencial usa a mente como tradutor, o ego distorce e cria dificuldade de perceber o que realmente somos. É importante trabalhar a simplicidade através da percepção direta; estar no eixo da coluna vertebral para não perder-se do social, dando-se conta do lugar no qual estava e como estava sustentado. Observar como a vida e as crenças chegaram até o quarto triângulo, situado no plexo cardíaco e aqui se transformam. O quarto triângulo atua na transmutação, é o momento em que o coração se abre para ser um receptor de algo que está se abrindo para nós.

O terceiro caminho está ligado às responsabilidades dos seres que são conscientes e estão além das sensações corpóreas. É não abrir-se às qualidades menos desprovidas do sensível. Este é o local onde se pergunta qual a frequência que está alimentando o corpo físico. É uma qualidade mais densa ou mais sutil? Questiona-se, ainda, com qual frequência caminho no cotidiano, qual é a frequência que circulo no meu devir. Esse é um caminho que desperta para a responsabilidade de retransmitir frequências positivas e luminosidade ao campo mórfico social. Para que o ser humano passe a perceber o seu campo morfogenético, potencializando o Ser que é, necessita estar com a medula alinhada, possibilitando um sagrado espaço de silêncio.

Ao estudar os campos morfogenéticos na abordagem transpessoal da Dinâmica Energética do Psiquismo[132], pode-se observar que o que se produz em nível de campo energético é o que é vivido, os eventos que são vivenciados são consequências da organização dos campos que estão sendo vividos. Traduzir a vivência dançada para a vida cotidiana é sempre um desafio, tanto para o focalizador quanto para quem participa da roda, assim como

[132] *Memórias de aulas do* Instituto Cultural Dinâmica Energética do Psiquismo. *T*urma II. Classe de Aidda Pustiknik, Brasília, Unipaz, 19/07/2003.

os que buscam inspiração nessa atividade, e assim compreendeu uma buscadora:

> *Como focalizadora de danças circulares sagradas, participo sistematicamente de oficinas relacionadas ao tema. Há vários anos tenho procurado oficinas que me deem mais do que apenas novas coreografias. Vou em busca de um crescimento pessoal e foi com este objetivo que me inscrevi para participar do "Mito da Serpente" com Cristina Bonetti. Agora, uma vez concluída, posso afirmar que foi uma experiência das mais profundas, onde descobrimos e despertamos a serpente adormecida, a grande deusa esquecida e, diante disso, tomamos consciência da importância de nosso papel multiplicador. Trilhamos um caminho que nos levou às profundezas da terra, renascemos, fomos árvore, mulheres e deusas, percorremos os labirintos do trikelion e nosso corpo transmutou-se em sinuosas serpentes. Grata, Cristina, por toda esta vivência.*

As culturas antigas simbolizam esses processos puros como deuses e, dessa forma, os arquétipos ou deuses representavam funções dinâmicas que vinculam entre si os mundos superiores da interação e o processo permanente com o mundo real dos objetos concretos. Por isso, esse é o enfoque do ponto de partida da atividade geométrica, o que separa radicalmente o que podemos denominar de Geometria Sagrada, mundana ou secular.

Dentro da visão da abordagem transpessoal da Dinâmica Energética do Psiquismo[133] (DEP), somos um campo que tem portais e a consciência navega por esses campos. Existem energias em todos os níveis, mas criamos entraves para que ela se manifeste. Somos seres tridimensionais e vivenciamos múltiplas experiências; o processo se repete e a cura é mudar o padrão vibratório. Nos caminhos da dança, a pessoa percebe o que a fez travar, desbloqueando para que a energia se manifeste.

O campo é material, sendo esta a sua manifestação e tudo se movimenta dentro do campo. Os campos são meios de ação à distância e, através deles, os objetos se afetam entre si mesmo sem estar em contato material. Quando o campo é coligado, ele se manifesta, o importante é fazer movimento.

A materialidade da simbologia da serpente evocada define-se pelo espaço onde a dança é realizada, assim como o caminho é idealizado como contorno metafórico; também o ato cênico se expressa por meio da forma ao se materializar no corpo e nos gestos experienciados pelos dançarinos. Estudar o corpo sensível do dançarino como objeto cênico é compreender suas suscetibilidades que são evocadas na performance ritualística como diferentes maneiras de se reconhecer os personagens incorporados no sentimento estético de prazer.

---

[133] *Apostilas do* Instituto Cultural Dinâmica Energética do Psiquismo, 2002.

CONCLUSÃO: AS ENCANTARIAS DA SERPENTE EVOCADAS NAS DANÇAS CIRCULARES SAGRADAS

Eu vim à dança
Como isto aconteceu, nenhuma fantasia o diz,
Contudo, todo o meu Desejar e todo o meu Querer
Oscilavam com o Amor nos mesmos círculos
Que conduzem nosso sol e todas as estrelas. B.Wosien, 2008.[134]

Em tempos primevos, o entusiasmo criador da humanidade fundamentou-se num significado mitológico e simbólico, algo além de simples limitações temporais da nossa existência terrestre, buscando a sua transcendência ao coexistir com a vida, com a morte e com o mistério da criação, aceitando realidades sobrenaturais que permitem a imortalidade dos deuses e a suspensão da passagem do tempo na sua infinitude.

Para o homem antigo, a natureza do tempo remonta às ações sobrenaturais e de consequências naturais, sendo que o constante movimento e as transformações descritas nas mudanças engendradas pelo tempo, em sua eterna e constante renovação, são jornadas que contêm elementos transcendentes e compõem uma realidade mágica na qual dialogam o real e o sobrenatural de maneira indissociável. Na opinião de Gleiser (2011, p. 231): "o cosmo é habitado por criações extremamente bizarras, cuja existência requer uma revisão completa de nossas noções de espaço", bem como aquilo que complementa o espaço e que compõe o imaginário.

A partir da construção do Cosmo Celeste, a Deusa Mãe foi renegada, havendo um distanciamento dela, e assim o Sagrado Feminino foi suprimido das nossas vidas. A sua representação sempre foi feita mediante antigos símbolos vinculados ao Cosmo Feminino, como projeção da Terra, da Lua, do Ovo Cósmico, do Urobóro, de Vasos, da Espiral e do Labirinto, que se tornaram, por sua vez, símbolos de pequena expressão na cultura patriarcal.

Na pluralidade dos comentários e teorizações sobre o tema, a serpente foi negativizada; e mesmo na contemporaneidade, no senso comum, o direcionamento interpretativo tem forte convergência e predominância de expressões negativas nessa relação entre a serpente e a mulher, e esta só é valorizada quando esmaga a cabeça da serpente, ou seja, a sua consciência.

Esta tese iniciou-se com o questionamento do surgimento, queda e contemporânea manifestação do culto à Grande Mãe, bem como das sobrevivências e da camuflagem da simbologia da Serpente, e se esta pode ser considerada como temática mítica sobrevivente nas

[134] 75º aniversário, 19. 9. 1983. Bernhard Wosien (2000, p. 16).

performances ritualísticas das Danças Circulares Sagradas na contemporaneidade.

Por sua vez, buscou-se também entender a configuração do imaginário na construção e desconstrução de crenças, conceitos e padrões vigentes, bem como esta conformação foi cogitada em relação ao ser humano que o conduziu a novas analogias consigo, com o outro e com a sociedade. Além disso, questionou-se como foram recompostas as circunstâncias vividas no seu caminho de individuação, e a sua significação que o projetou para além do tempo real, recolocando-o como sujeito na aventura do devir humano.

Ao rever a fase inicial da humanidade, detectou-se que os primeiros espaços delimitados como sagrado era toda a natureza; portanto, refez-se a trajetória do mito desde a antiguidade, explorando o imaginário da criação e suas diversas expressões em culturas arcaicas do mundo ocidental. Ainda se compreendeu que não havia templo para o local de encontro com o sagrado, e que essas sociedades cultivaram a sua religiosidade nas rochas, nascentes, cavernas, árvores frutíferas, e estas serviram como referência da fertilidade, ou seja, os seus cultos foram realizados nas grutas, nas árvores e no alto das montanhas. Isso porque não existiam sacrifícios humanos e os locais de culto na natureza eram referências para se encontrar o sagrado.

Nesse contexto primevo, tudo o que se destacava e brotava da terra era considerado sagrado e objeto de adoração e louvação. Assim, as primeiras manifestações, como árvore e serpente, vêm do fundo da terra, brotaram das suas entranhas e delimitaram os primeiros espaços identificados como sagrado para os povos antigos. Por outro lado, a Deusa Mãe foi concebida mediante desenhos, figuras e representava o mistério da vida.

Objetivou-se, nesta tese, demonstrar a sobrevivência da simbologia da Deusa Mãe e do Mito da Serpente nas diferentes expressões culturais e externar como esta relação se concretizou ao dialogar com as Danças Circulares Sagradas. Tratou-se, ainda, de abalizar a estruturação do campo gestual desenvolvido nos cultos da Grande Mãe e da Serpente, envolvendo a sua polissemia simbólica e a compreensão das relações históricas, assim como a sua influência na configuração em termos artísticos e espaciais. Explorou, do mesmo modo, a construção dos movimentos corporais que geraram expressões arquetípicas e foram codificadas nas danças e performances ritualísticas. Isso porque a mensagem oculta que se externalizou mediante a estética sagrada identificou as tessituras dos caminhos da serpente urdidas nas gestas divinizadas.

A análise metodológica inspirada na concepção da hermenêutica artística buscou interpretar o sentido existencial do elemento estético na sua construção conceitual, na qual o

Mito da Serpente é lido culturalmente, na concepção da performance artística, por meio de relações dialógicas entre o Sagrado Feminino e as performances ritualísticas estruturadas na pedagogia das Danças Circulares Sagradas. Procurou-se delinear, também, a construção das formas expressivas dos movimentos estético-simbólicos. No entanto, esquivou-se de qualquer enfoque unilateral, embora se tenha consciência das inúmeras variáveis nessa arena de averiguações devido às restrições da autora da tese neste campo interdisciplinar de saberes.

Dessa feita, a possibilidade de se construir uma visão de conjunto urdido numa trama com possíveis relações intrincadas e múltiplas levou a autora a elaborar, em meio a esse conflito, uma ampliação nos sentidos produzidos pelos circuitos, os quais se constroem o percurso da gestualidade e o envolvimento com os padrões arquetípicos das Danças Circulares Sagradas.

Portanto, com o intuito de se viabilizar a composição da tessitura do tema, elaboraram-se vivências abordando o objeto 'a dança, o sagrado feminino e a serpente na árvore da vida', e diálogos para que as questões do componente simbólico permanecessem nas rodas de Danças Circulares Sagradas. A autora optou por construir sequências de danças tipificadas, isto é, sem dimensões subjetivas que, ao imaginar o tema proposto, procuravam, em suas atitudes, revelar condutas miméticas. A pesquisa então foi favorecida por uma conjuntura que se aliou às obras mais relevantes no que tange à história, à antropologia, à filosofia e à arqueomitologia.

Entretanto, este escopo tão somente pôde ser materializado devido a concepções pré-históricas da arte e do Sagrado Feminino, que foram produzidas a partir do imaginário e da cultura local de diversos povos, bem como o suporte do acervo da pedagogia das Danças Circulares Sagradas. Nessas circunstâncias, a conexão com o desenho circular, como uma emanação do sagrado, foi utilizada em forma de pintura, desenhos, construções, espaços-santuários e danças dos povos antigos, que, muitas vezes, diversas culturas reproduziram esse modelo arquetípico como padrões cosmológicos, ou seja, o seu símbolo, o círculo, como a representação da estrutura básica do que se compreende por universo. Igualmente, o sentido da existência do coletivo influenciou a caracterização das Danças Sagradas e a possibilidade da preservação da tradição e religiosidade, que emerge na contemporaneidade com o reavivamento da Deusa Mãe, que foi intermediado pela Virgem Maria.

Já a base teórica que conduziu as discussões foi delineada em torno do Mito da Serpente, que oscilou entre a magia ritualística e cenográfica das religiões em diálogo com a estética da linguagem performativa. E esta, que foi germinada no imaginário poético, revelou-

se e foi convertida em histórias e narrativas legendárias. As informações inquietantes que resultaram desta investigação sedutora demonstraram que a serpente é a representação de distintos sentimentos, surgindo serpenteando como uma linha presente e manifestando a busca pelo seu refúgio sagrado: as profundezas da Mãe-Terra, escorregando e deslizando em direção infinita e incomensurável ao seu mistério, e depois surgindo do escuro impenetrável, enigmática e secreta.

Revisitando a literatura nos seus principais eixos da temática aludida e, em especial, nos principais articulistas apontados nas Ciências da Religião, no Sagrado Feminino e nas Danças Circulares Sagradas, destacam-se os argumentos que explicitaram os pressupostos pertinentes às interpretações conceituais. Nessa pesquisa bibliográfica, tornaram-se presentes as cognições simbólicas, bem como a racionalização cartesiana a partir das definições e dos desdobramentos inspirados em tradições ancestrais e com intenso poder de reatualização mítica. Essas questões teóricas propiciaram recuperar as produções sobre a temática da simbologia da serpente para se discutir a elaboração de tradições, regras e costumes em diversas reminiscências; e nesta discussão, abordou-se o aspecto das danças que revivem o simbolismo da serpente e ressignificam ritualisticamente os mitos arcaicos.

Por meio da pesquisa, foram detectados problemas e relações de tensão em relação ao mito e à simbologia da serpente, que ficou negativada no imaginário coletivo e no senso comum, bem como a sua associação com a mulher, que carrega esta sombra do mal. Por compreender esta tese como intrigante nessas questões problematizadas, acredita-se num exercício contínuo de militância com foco no Sagrado Feminino em prol da conscientização e sistematização do aspecto curador das Danças Circulares Sagradas para minimizar o malefício do preconceito contra a serpente que tem causado prejuízo emocional e sexual, tanto às mulheres quanto aos homens.

Sob este prisma, e com o intuito de aprofundar a investigação e melhor demonstrar essa relação tensional, pôde-se, então, compreender que o processo histórico-religioso é muito mais abrangente do que apenas pensar o *Mito da Serpente* como algo produzido apenas pela política patriarcal, a qual expressa o *ethos* de onde se originou e permanece vivo. Dificilmente, ao longo da história cultural, pôde-se aproximar do significado histórico no qual o mito foi construído. A perspectiva de visualizar a narrativa do *Sagrado Feminino* e investigar o mistério que o *Mito da Serpente* revela significa, também, refletir acerca das dimensões da política patriarcal, assim como de religiões fundamentalistas. Todavia, a análise que essas questões teóricas propiciam deve-se àqueles que reconheceram a necessidade de se

recuperar essa dimensão sagrada inerente aos códigos da ética e da estética, além da possibilidade de se construir mediações do saber sensível como agente do mundo racional e observar a sua construção simbólica expressa no poder e sentido da impermanência.

Por fim, em vista do que foi apresentado nesta tese, a partir da construção estrutural da pedagogia das Danças Circulares Sagradas no contexto contemporâneo, se reconhece que as danças tradicionais e folclóricas, realizadas como performances artísticas, ou mesmo espontaneamente, sobrevêm ao espaço criado pelas festas da religiosidade popular, reatualizam e vivificam mitos e rituais pré-históricos na contemporaneidade. Considera-se, portanto, que a simbologia da serpente é uma temática mítica da Deusa Mãe que sobreviveu nos atos performatizados e ritualísticos das Danças Circulares Sagradas contemporâneas.

Em síntese, diante das argumentações apresentadas, esta tese, no contexto das Ciências da Religião, permitirá que se recuperem fragmentos significativos da serpente que estão camuflados em distintos momentos históricos em razão da capacidade de se reinventar, como construção sociocultural, mas também repensados, ressignificados e transmitidos pela pedagogia das Danças Circulares Sagradas, levando a experiências plurais em ocasiões singulares e lidas na concepção da performance artística; e isto para a sociedade, que vive momentos de tensão no confronto de opostos, é de profunda relevância porque:

> Dentro de nós vive misteriosamente uma outra pessoa, cercada de luz, que espera pelo seu nascimento. Este ser interno faz parte de uma rede que chega até as origens da criação, cujos fios encontram-se estendidos no espaço e no tempo para além da área limitada pelo nascimento e pela morte. Se hoje encontramos o caminho de volta para uma experiência do efeito cíclico da natureza e do cosmos, então entraremos de novo em contato com esse nosso ser interior. Estamos sofrendo desde o momento que deixamos de venerar a natureza, pois somos cada vez menos capazes de integrá-la à nossa vida. Formas geométricas sagradas, originadas da figura do círculo, espelham a unidade da natureza e do cosmos. São o modelo básico de todas as relações de troca e sua disposição concêntrica indica as transições entre as diferentes formas de existência ou dimensões. Seu centro é o símbolo da força da criação divina, que flui incansavelmente para o Aqui e Agora. Valores de experiências religiosas, psicológicas e medicinais mantiveram acesas, muitas vezes durante séculos, as lembranças dos antepassados, da Deusa, do Deus, tendo sido eles os fundadores destas tradições. Por meio da dança, que lhes dá corpo,

> seus ensinamentos éticos recebem continuidade, operando em todos os níveis da consciência. Diferentemente do esporte, que só atenta para as funções mecânicas do corpo e que se baseia no princípio do desempenho, o trabalho espiritual do corpo liberta o homem de uma série de entraves e aflições. Podemos nos aproximar novamente de um aspecto total da criação na medida em que aprendemos a experimentar o próprio centro da existência. Podemos fazê-lo pela transferência dos cosmogramas, produzidos pelas tradições religiosas, para o nosso corpo, para as partes e funções do corpo, pois as estruturas exemplares dos cosmogramas vão muito além de nossas condições subjetivas e caracterizadas pela troca constante. [...]. A imagem da matéria dançante, conhecida pela mística das religiões do mundo, é a base da dança sagrada. O orador dançante transforma a matéria densa na luz original. Com isto, o Deus sem vida também é libertado de seu mundo inerte e a divinização do mundo pode ser novamente iniciada. [...]. Assim como o prisma tem o poder de atar raios, o direcionamento de nossa consciência e nosso corpo para o centro do cosmograma nos possibilita vivenciar a força integradora desse centro - o caleidoscópio divino gira um pouco mais e toda a imagem se modifica em nós. [135]

[135] WOSIEN, Maria-Gabriele. *Dança*: Símbolos em movimento. Tradução de Bettina Aring Mauro. São Paulo: Editora Anhembi Morumbi, 2004. p. 7-8.

REFERÊNCIAS

ABREU, Martha. **O Império do divino**: festas religiosas e cultura popular no Rio de Janeiro de 1830-1900. Rio de Janeiro, RJ: Nova Fronteira, 1999. (Coleção Histórias do Brasil).

AMORIM, Lilian Bayma de. **Cerâmica Marajoara:** a Comunicação do Silêncio. Belém: Museu Paranaense Emílio Goeld, 2010.

ARMSTRONG. Karen. **Breve História do Mito**. Tradução de Celso Nogueira. São Paulo: Companhia das Letras, 2005.

AZZI, RIOLANDO**. Catolicismo Popular e Autoridade Eclesiástica na Evolução Histórica do Brasil.** Religião e Sociedade, n.1, maio de 1977. p.125-149.

BARTON, Ana. **Danças Circulares:** Dançando o Caminho Sagrado. São Paulo: Triom, 2006.

BASSO, Thedda; PUSTILNIK, Aidda. **O Inconsciente Emergente – Introdução à Dinâmica Energética do Psiquismo**. São Paulo: I. C. DEP, 2000.

_____. **Corporificando a Consciência.** São Paulo: I.C.DEP, 2001.

BERNI, Luiz. Danças Sagradas: uma técnica de meditação ativa. In: RAMOS, Renata Carvalho Lima. (Org.). **Danças Circulares Sagradas:** uma proposta de educação e cura. São Paulo: Triom, 1998. p. 55-71.

BÍBLIA SAGRADA. Tradução da CNBB. 11. reedição. São Paulo: Canção Nova, 2011.

BOLEN, Jean Shinoda. **Os Deuses e os Homens:** uma nova psicologia da vida e dos amores masculinos. Tradução de Maria Sílvia Mourão Netto. 2. ed. São Paulo: Paulus, 2005. (Coleção Eros e Psiquê).

BONETTI, Maria Cristina de Freitas. **Contradança:** ritual e festa de um povo. Dissertação de Mestrado. Goiânia: Universidade Católica de Goiás, 2004.

BONETTI, Maria Cristina de Freitas. Dança Sagrada: A Celebração da Vida. In: RAMOS, Renata Carvalho Lima. (Org.). **Danças Circulares Sagradas:** uma proposta de educação e cura. São Paulo: Triom, 1998. p.107-135.

_____. **A Sustentação do Círculo que Dança**. Monografia de Conclusão de Curso do Instituto Cultural Dinâmica Energética do Psiquismo. Orientação de Thedda Basso. Brasília, DF: ICDEP, 2004 b.

BORDIEU, Pierre. **A Dominação Masculina**. Trad. Maria Helena Kühner. 4ª Ed. Rio de Janeiro: Graal, 2002.

BOURCIER, Paul. **História da Dança no Ocidente**. São Paulo: Editora Martins Fontes, 1987.

BRANDÃO, Carlos Rodrigues. **Cavalhadas de Pirenópolis:** um estudo sobre representações de cristãos e mouros em Goiás. Goiânia: Oriente, 1974.

_____. **Memória do Sagrado:** estudos de religião e ritual. São Paulo: Paulinas, 1985.

BRANDÃO, Junito de Souza. **Teatro Grego:** tragédia e comédia. 9. ed. Petrópolis: Vozes, 2002.

_____. **Mitologia grega.** 21. ed. Petrópolis: Vozes, 2009. v. I.

_____. **Mitologia grega**. 21. ed. Petrópolis: Vozes, 2009. v. II.

_____. **Mitologia grega.** 21. ed. Petrópolis: Vozes, 2009. v. III.

BURKE, Peter. **Cultura popular na Idade Moderna**. São Paulo: Companhia das Letras, 1989.

CAMINADA, Eliana. **História da Dança:** Evolução Cultural. Rio de Janeiro: Sprint,1999.

CAMPBELL, Joseph. **As Máscaras de Deus:** Mitologia Grega. Tradução de Carmen Fischer. 2. ed. São Paulo: Palas Athenas, 2008.

CAMPBELL, Joseph. **O Herói de Mil Faces**. Tradução de Adail Ubirajara Sobral. 15. ed. São Paulo: Cultrix Pensamento, 2010.

CAPEL, Heloisa Selma Fernandes. **Perseu e Atena:** Narrativa Mítica e Formação. Goiânia: UCG-Kelps, 2009.

CHAUÍ, Marilena. **Introdução à História da Filosofia**: dos Pré-Socráticos a Aristóteles. São Paulo: Brasiliense, 1994. v. I.

CHEVALIER, Jean; GHEERBRANT, Alain. **Dicionário de símbolos**: mitos, sonhos, costumes, gestos, formas, figuras, cores, números. Tradução de Vera da Costa e Silva *et al*. 4. ed. Rio de Janeiro: José Olímpio, 1991.

CIBIEN, C. Fundamentos cristológicos da gestualidade litúrgica. In: SARTORE, D.; TRIACCA, A.M. (Org.). **Dicionário de liturgia**. São Paulo: Paulinas/Paulistas, 1992.

COOK, Roger. **A Árvore da Vida: Imagem do cosmos**. Tradução de Flora Casas. Madrid, Espanha: Edições Del Prado, 1997.

CREMA, Roberto. **Pedagogia Iniciática**: uma escola de liderança. Petrópolis: Vozes, 2009.

CROATTO, José Severino. **As linguagens da experiência religiosa:** uma introdução à fenomenologia da religião. Tradução de Carlos Maria Vasquez Gutiérrez. São Paulo: Paulinas, 2001. (Coleção Religião e Cultura).

D'ADESKY, Jacques: **Pluralismo étnico e multiculturalismo:** racismos e anti-racismos no Brasil. Rio de Janeiro: Pallas, 2001.

DELUMEAU, Jean. **O pecado e o medo:** a culpabilização no ocidente (séculos 13-18). Tradução de Álvaro Lorenzini. Bauru, SP: EDUSC, 2003. (2 volumes; Coleção Ciências Sociais).

DIMOPOULOU, Nota; RETHEMIOTAKIS, Yorgos. **The Ring of Minos and Gold Minoan Rings: The epiphany cycle.** Athens: Ministry of Culture, 2004.

DONATELLI, Marilda *et al*. **O Livro das Deusas.** São Paulo: Publifolha, 2005.

DURAND, Gilberto. As **Estruturas Antropológicas do Imaginário**. Tradução de Helder Godinho. 4. ed. São Paulo: Martins Fontes, 2012.

DURANDO, Furio. **La Grèce Antique.** Paris: Librairie Gründ, 1997.

DURKHEIN, Emile. **As formas elementares da vida religiosa.** São Paulo: Paulinas, 1989.

EISLER, Riane. **O Cálice e a Espada:** nosso passado, nosso futuro. Tradução de Tônia Van Acker. São Paulo: Palas Athenas, 2007.

ELIADE, Mircea. **Imagens e símbolos**. São Paulo: Martins Fontes, 1996.

_____. **Tratado de História das Religiões. S**ão Paulo: Martins Fontes, 1993.

_____. **Mito e Realidade**. Tradução de Póla Civelli. São Paulo: Perspectiva, 2007.

_____. **O Sagrado e o profano:** a essência das religiões. Tradução de Rogério Fernandes. 2. ed. São Paulo: Martins Fontes, 2008.

ÉSQUILO. **Oréstia:** Agamêmnon, Coéforas, Eumênides. Tradução do grego, introdução e notas de Mário da Gama Kury. 4. ed. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 1991.

FARO, Antônio José. **Pequena História da Dança**. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 1996.

FAUR, Mirella. **O Anuário da Grande Mãe:** guia prático para celebrar a Deusa. São Paulo: Gaia, 1999.

_____. **O Legado da deusa:** ritos de passagem para mulheres. Rio de Janeiro: Record, Rosa dos Ventos, 2003.

_____. **Círculos Sagrados para Mulheres Contemporâneas:** Práticas, Rituais e Cerimônias para o Resgate da Sabedoria Ancestral e a Espiritualidade Feminina. São Paulo: Pensamento, 2011.

FOUCAULT, Michel. **História da Sexualidade:** a vontade de saber. Rio de Janeiro: Graal, 1988. (vol.1).

GADAMER, Hans-Georg. **Hermenêutica em Retrospectiva**. Petrópolis, RJ: Vozes, 2009.

GALVÃO, Eduardo. **Guia de Exposições de Antropologia**. 5. ed. Belém: Museu Paraense Emilio Goeld, 1978

GARCIA, Gilberto Gonçalves. **Disciplina:** Tópicos da Antropologia da Religião. Mestrado. PPGSCCR- PUC-Goiás. Goiânia, 2012.

GEERTZ, Clifford. **A interpretação das culturas**. Rio de Janeiro: Guanabara, 1989.

GETTY, Adele. **A Deusa.** Madrid: Edições del Prado, 1997.

GIMBUTAS. Marija. **Il linguaggio della Dea**. Versione italiana: Selene Ballerini. Tradução de Antonella Gossi. Roma: Venexia, 2008.

GIRARD, René. **A Violência e o Sagrado**. Tradução de Martha Conceição Gambini. São Paulo: Editora Universidade Estadual Paulista, 1990.

GLEISER, Marcelo. **O fim da terra e do céu:** o apocalipse na ciência e na religião. São Paulo: Companhia das Letras, 2011.

HESÍODO. **Teogonia:** a origem dos Deuses. 3. ed. Estudo e Tradução de Jaa Torrano. São Paulo: Iluminuras, 1995.

_____. **Os trabalhos e os Dias**. Tradução, Introdução e Comentários de Mary de Camargo Neves Lafer. São Paulo: Iluminuras, 2008.

ITANI, Alice. **Festas e calendários**. São Paulo: Editora Unesp, 2003.

JONES, Kathy. **The Goddess in Glastonbury**. Glastonbury, England: Ariadne Publications, 1996.

JUNG, Carl Gustav. **Os Arquétipos e o Inconsciente Coletivo**. Tradução de Maria Luiza Appy, Dora Mariana R. Ferreira da Silva. Petrópolis, RJ: Vozes, 2000.

LACARRIÈRE, Jacques. **Grécia, um olhar amoroso**. Rio de Janeiro: Ediouro, 2003.

LANGER, L. Susane. **Sentimento e Forma:** uma teoria da arte desenvolvida a partir de Filosofia em Nova Chave. Tradução de Ana M. Goldberger e J. Guinsburg. São Paulo: Perspectiva, 1980.

LAWLOR, Robert. **Geometria Sagrada:** Filosofia e Prática. Tradução de Maria José Garcia Ripoll. Madrid-Espanha: Edições Del Prado, 1996.

LELOUP, Jean Yves.; BOFF, Leonardo. **Terapeutas do deserto**: de Filon de Alexandria e Francisco de Assis a Graf Durckheim. Petrópolis, RJ: Vozes, 1997.

LORTHIOIS, Céline. As Danças Circulares na Roda da Vida. In: RAMOS, Renata Carvalho Lima. (Org.). **Danças Circulares Sagradas:** uma proposta de educação e cura. São Paulo: Triom, 1998. p. 27-41.

LUKKEN, G. Wat heeft liturgie met theater te maken? Een verheldering vanuit de semiotiek van de verschillen, overeenkomsten en raakvlakken. In: LUKKEN, G.; MAAS, Jacques. **Luisteren tussen de regels; een semiotische bidjdrage aan de praktische theologie.** Tradução de Ivone Buist. Baarn: Gooi en Sticht, 1996. p. 134-67.

MACLAGAN, David. **Mitos da Criação:** aparecimento do homem no mundo. Madrid: Edições del Prado, 1997.

MURAKATA, Paulo. Dançando com a luz. In: RAMOS, Renata Carvalho Lima. (Org.). **Danças Circulares Sagradas:** uma proposta de educação e cura. São Paulo: Triom, 1998. p. 165- 194.

MURARO, Rose Marie. **Libertação Sexual da Mulher**. 3. ed. Petrópolis, RJ: Vozes, 1975.

_____. **A Mulher no Terceiro Milênio**. Rio de Janeiro: Rosa dos Tempos, 1992.

NEUMANN, Erich**. A Grande Mãe:** um estudo fenomenológico da constituição feminina do inconsciente. São Paulo: Cultrix, 1999.

NUNES, Benedito. **Hermenêutica e Poesia:** o pensamento poético. Maria José Campos (Org.). 2. reimpressão. Belo Horizonte: UFMG, 2011.

NOÉ, Sidney Vilmar. Religião e Violência: da repressão da agressividade à sua sublimação. In:. PEREIRA, Mabel Salgado; SANTOS, Lyndon de A. (Org.). **Religião e violência em tempos de globalização**. São Paulo: Paulinas, 2004.

NOGUEIRA ARAD, Luiz Carlos. Os círculos do meu caminho. In: RAMOS, Renata Carvalho Lima. (Org.). **Danças Circulares Sagradas:** uma proposta de educação e cura. São Paulo: Triom, 1998. p. 73-93.

ORTENCIO, Waldomiro Bariani. **Cartilha do Folclore Brasileiro**. Goiânia: Editora UCG, 1996.

PASSOS, Mauro. **A festa na vida:** significado e imagens. Petrópolis, RJ: Vozes, 2002.

RAMOS, Renata Carvalho Lima. Retorno à fonte. In: RAMOS, Renata Carvalho Lima. (Org.). **Danças Circulares Sagradas:** uma proposta de educação e cura. São Paulo: Triom, 1998. p. 173- 194.

REIMER, Haroldo. Elementos e Estrutura do Fenômeno Religioso. In: **O Sagrado e as construções de Mundo**. Goiânia: Ed.UCG/Universa, 2007. p. 79-86.

_____. **Inefável e sem forma**: estudos sobre o monoteísmo hebraico. Goiânia, Ed. UCG, 2009.

_____. **Pautas Hermenêuticas**. Programa de Pós-Graduação em Ciências da Religião na Pontifícia Universidade Católica de Goiás. Goiânia, 2009b. (Notas de aulas).

_____. **O Sagrado em Mircea Eliade**. Programa de Pós-Graduação em Ciências da Religião na Pontifícia Universidade Católica de Goiás. Goiânia, 2009c. (Notas de aulas).

_____. **O Sagrado e suas Mediações Hermenêuticas**. Programa de Pós-Graduação em Ciências da Religião na Pontifícia Universidade Católica de Goiás. Goiânia, 2009d. (Notas de aulas).

_____. **O Sagrado em Rudof Otto**. Programa de Pós-Graduação em Ciências da Religião na Pontifícia Universidade Católica de Goiás. Goiânia, 2009e. (Notas de aulas).

_____. Mitologia e Bíblia. In: **Mitologia e Literatura Sagrada**: Contribuições do III Congresso Internacional de Ciências da Religião. RICHTER-REIMER, Ivoni (Org.). Editora Vozes. Goiânia, Ed.UCG, OIKOS. 2009 f.

_____. Textos Sagrados e seus ensinamentos. In: REIMER, Ivoni R.; SOUZA, João Oliveira. (Org.). **O Sagrado na Vida**: subsídios para aulas de Teologia. Goiânia: Ed. da UCG, 2009 g. p.77.

_____. **A Serpente e o Monoteísmo.** Disponível em: <http://www.haroldoreimer.pro.br/exegese/serpente_mon.htm>. Acesso em: 17 abr. 2013.

REIMER, Ivoni Richter; MATOS, Keila. **Como fazer Trabalhos Acadêmicos.** Goiânia, Ed. UCG, OIKOS. 2008.

RIBEIRO, Zilda Fernandes. **A Mulher e seu corpo:** magistério eclesiástico e renovação da ética. Aparecida, SP: Santuário, 1998.

RIVIÈRE. Claude. **Os Ritos Profanos**. Petrópolis, RJ: Vozes, 1997.

SAMS, Jamie. Dançando o Sonho: Os Sete Caminhos Sagrados da Transformação Humana. Tradução de Anna Maria Lobo. Rio de Janeiro: Rocco, 2003. p.15.

RODRIGUES, Gláucia Helena Castelo Branco. Mudanças. In: RAMOS, Renata Carvalho Lima. (Org.). **Danças Circulares Sagradas:** uma proposta de educação e cura. São Paulo: Triom, 1998. p. 43- 53.

SAMPAIO, Marcus Ivan Santana. Movimento, Educação, Dança... In: RAMOS, Renata Carvalho Lima. (Org.). **Danças Circulares Sagradas:** uma proposta de educação e cura. São Paulo: Triom, 1998. p. 95-105.

SCHECHNER, Richard. **Between Theather and Antropology.** Philadelpia: The University of Pennsylvania Press, 1985.

SCHOTT. Robin. As ideias de Agostinho e de Tomás de Aquino sobre as mulheres e a sexualidade. In: SCHOTT, Robin. **Eros e os processos cognitivos:** uma crítica da objetividade em filosofia. Tradução de Nathanael C. Caixeiro. Rio de Janeiro: Record- Rosa dos Ventos, 1996.

SILVA, J. C. Avelino da. Teatro grego e realidade social. In: **Caminhos.** Revista do Mestrado em Ciências da Religião, UCG. Goiânia: Ed. da UCG, v.1, n.2, jul./dez. 2004. p. 185-207.

_____. **A Deusa Mãe Minoica**. Goiânia: Ed. UCG, 2007.

SILVA, J.C. Avelino da. The Legacy of Cycladic Culture. In: BOUDOURIS, K.; ADAM, M. (Org.). **Greek Philosophy and the Issues of our Age.** Atenas: Ionia Publications, 2009. Resumo da comunicação feita na 20ª International Conference of Philosophy, na cidade de Chania (Ilha de Creta), Grécia. Julho de 2008.

_____. **O Sagrado e a individualidade:** o nascimento do ser humano e a emergência da individualidade. Goiânia: Ed. da UCG, 2009.
_____. Disciplina Doutorado- **Arte, rito e simbolismo.** (Paper) PPGSCR-PUC-Goiás; 2009.2.
_____. Disciplina Mestrado **- O conceito de alma em Platão**, (Paper) PPGSCR-PUC-Goiás 2010.1.

_____. A mulher e a família na Oréstia de Ésquilo. VI Congresso Internacional em Ciências da Religião. Comunicação GT 17: **O Feminino Sagrado e a Transformação Social**. Goiânia: PUC-Goiás, 2012.

SILVA JUNIOR, Augusto Rodrigues da. Literatura e Performance: Dramas, Corpos e Vozes no Período Colonial Brasileiro. In: CAMARGO, Robson Corrêa de.; REINATO, Eduardo José.; CAPEL, Heloisa Selma Fernandes. (Org.). Performances Culturais. São Paulo: Hucitec/ PUC Goiás, 2011.

TERRIN, Aldo N.; SARTORE, D. **Sacro/santo**. In: SARTORE, D.; TRIACCA, A.M. (Org.) **Dicionário de Liturgia**. São Paulo: Paulinas/Paulistas, 1992.

TERRIN, Aldo Natale. **O Sagrado Off Limits:** a Experiência Religiosa e suas Expressões. Tradução de Euclides Balancin. São Paulo: Loyola, 1998.

TERRIN, Aldo Natale. **Antropologia e horizontes do sagrado:** culturas e religiões. Tradução de Euclides Luiz Calloni. São Paulo: Paulus, 2004.

TORRANO, Jaa. Introdução e Comentários. In: HESÍODO. **Teogonia:** a origem dos Deuses. Tradução de Jaa Torrano. 3. ed. São Paulo: Iluminuras, 1995.

TURNER, Victor. **From Ritual to Theatre:** the human seriousness of play. New York: PAJ Publications, 1982.

TURNER, Victor. **Floresta de Símbolos:** Aspectos do Ritual Ndembu/Roberto DaMatta. Tradução de Paulo Gabriel Hilu da Rocha Pinto. Niterói, RJ: EdUFF, 2005.

TURNER, Victor. **Dramas, Campos e Metáforas:** Ação Simbólica na Sociedade Humana. Tradução de Fabiano Morais. Niterói, RJ: EdUFF, 2008.

VERGER, Pierre. **Notas sobre o Culto aos Orixás e Voduns**. 2. ed. Tradução de Carlos Eugênio Marcondes e Moura. São Paulo: Editora Universidade de São Paulo, 2000.

WEST, John Anthony. **A Serpente Cósmica:** a sabedoria iniciática do antigo Egito revelada. Tradução de Mário Molina. São Paulo: Pensamento, 2009.

WILBER, Ken. Éden: **Queda ou Ascensão? Uma visão transpessoal da evolução humana.** Tradução de Ari Raynsford. Campinas, SP: Verus, 2010.

WILKINSON, Philip; PHILIP, Niel. **Mitologia:** Mitos da Criação, Deuses, Heróis, Monstros, Locais Míticos. Tradução de Áuria Kemi. PUC Rio. 2. ed. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 2010.

WOSIEN, Bernard. **A life lived for dance.** Tradução de Maria Alexandrina Pires e Edna Francischette. Escócia: Findhorn, 1983.

WOSIEN, Bernhard. **Dança:** um caminho para a totalidade. São Paulo: Triom Editora, 2000.

WOSIEN, Maria-Gabriele. **Oração em carne e sangue:** na Dança Sagrada Deus assume um corpo. In: Meditieren: wie und wo. Tradução de Iago Medeiros Maciel. Suíça: Herder-Verlag, 1995.

_____. **Danças Sagradas:** o encontro com os Deuses. Madrid, Espanha: Edições Del Prado, 1997.

_____. **Dançando os Ciclos da Natureza.** Entrevista com Tradução de Adriano Bittar. Ouro Preto, MG: Retiro das Rosas, 1998.

_____. **Dança Sagrada, Deuses, mitos e ciclos**. São Paulo: Triom Editora, 2002.

_____ . **O Anjo e a Serpente**. Seminário. Tradução: Rassata. Brasília: Rodas da Lua. 2002b.

_____. **Dança:** símbolos em movimento. Seminário. Tradução de Frances Rose Feder. São Paulo: Centro Paulus, 2003.

_____. **Dança:** símbolos em movimento. Tradução de Bettina Aring Mauro. São Paulo: Anhembi Morumbi, 2004.

_____. **Griechenland Tanz und Mythos**; Europa Der Kulturen.mit Buch, Musik und Film-DVD und einem Vorwort Von Anselm Grün. Suíça: Metanoia-Verlag, 2004b.

_____. **Gríechenland Tanz und Mythos**; Europa Der Kulturen.mit Seminário. Tradução de Elizabeta Racine. Grécia: Tessalonik, 2004.c.

_____. **Arquétipos de transformação da Dança**. Seminário. Tradução de Cristiana Menezes. Brasília: Rodas da Lua, 2006.

_____. **Grécia, Danças e Mitos.** Seminário. Tradução de Cristiana Menezes. Brasília: Rodas da Lua, 2008.

_____. **Hino de Christo - a canção da Alma:** uma encenação do mistério dançado. Filme, Livreto e Cd. Tradução de Renata C. L. Ramos e Márcia Schubert. Escócia/Brasil: Triom, Findhorn Foundation, 2009.

_____. **Hino de Christo - a canção da Alma:** uma encenação do mistério dançado. Seminário. Tradução de Frances Rose Feder. São Paulo: TRIOM-Centro Paulus, 2009b.

_____. **Meditação em Movimento**; Tradução Iago Medeiros Maciel. Munich: Dezembro de 2010.

-------As Três Faces da Deusa. Seminário. Tradução de Frances Rose Feder. São Paulo: TRIOM-Centro Paulus, 2012.

ZUMTHOR, Paul. **Performance, recepção, leitura.** 2. ed. São Paulo: Cosac Naify, 2007.