



**UNIVERSIDADE FEDERAL DO PARÁ
INSTITUTO DE CIÊNCIAS DA ARTE
PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM ARTES**

ANA CLÁUDIA PINTO DA COSTA

DA CABALA À DANÇA:
Uma etnografia da Oração Corporal Malachim

Belém
2014



**UNIVERSIDADE FEDERAL DO PARÁ
INSTITUTO DE CIÊNCIAS DA ARTE
PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM ARTES**

ANA CLÁUDIA PINTO DA COSTA

DA CABALA À DANÇA:
Uma etnografia da Oração Corporal Malachim

Dissertação apresentada à banca examinadora do Instituto de Ciências da Arte da Universidade Federal do Pará, como exigência para a obtenção do título de Mestre em Artes, pelo Programa de Pós-Graduação em Artes, sob a orientação da Professora Doutora Giselle Guilhon Antunes Camargo e coorientação da Professora Doutora Giselle da Cruz Moreira.

Belém
2014

Dados Internacionais de Catalogação na Publicação (CIP)
Biblioteca Universitária do ICA/UFPB



INSTITUTO DE CIÊNCIAS DA ARTE
PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM ARTES

**ATA DE DEFESA PÚBLICA DE DISSERTAÇÃO DE MESTRADO DO
PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM ARTES DA UNIVERSIDADE
FEDERAL DO PARÁ.**

Aos dois (02) dias do mês de Junho do ano de dois mil e quatorze (2014), as nove (09) horas, a Banca Examinadora instituída pelo Colegiado do Curso de Mestrado em Artes da Universidade Federal do Pará, reuniu-se em Sessão Pública, no Programa de Pós-Graduação em Artes, sob a presidência da orientadora professora doutora Giselle Guilhon Antunes Camargo ao disposto nos artigos 58 a 61 do Regimento Interno, Seção V “da Aprovação ou Reprovação da Dissertação”, presenciar a defesa oral de Dissertação de **Ana Cláudia Pinto da Costa**, intitulada **Da Cabala à Dança: uma etnografia da Oração Corporal Malachim**, perante a Banca Examinadora, constituída de acordo com o prescrito no parágrafo único do Artigo 59 do Regimento acima mencionado, pelos professores doutores Giselle Guilhon Antunes Camargo, Agenor Sarraf Pacheco e Miguel de Santa Brígida Júnior da Universidade Federal do Pará, Giselle da Cruz Moreira, da Universidade do Estado do Pará e Maria Cristina de Freitas Bonetti da Universidade Estadual de Goiás. Dando início aos trabalhos, a professora doutora Giselle Antunes Camargo Guilhon, passou a palavra à mestranda, que apresentou a Dissertação, com duração de trinta minutos, seguido pelas arguições dos membros da Banca Examinadora e as respectivas defesas pela mestranda, após o que a sessão foi interrompida para que a Banca procedesse à análise e elaborasse os pareceres e conclusões. Reiniciada a sessão, foi lido o parecer, resultando em aprovação, com o conceito **Excelente**, com distinção, com exigência de ajustes pontuais, dada a recomendação de publicação de parte ou capítulo da referida Dissertação. Esta aprovação do trabalho final pelos cinco membros será homologada pelo Colegiado após a apresentação, pela mestranda, da versão definitiva do trabalho. E nada mais havendo a tratar, a professora doutora Giselle Guilhon, agradeceu aos presentes, dando por encerrada a sessão, a presente ata que foi lavrada, após lida e aprovada, vai assinada, pelos membros da Banca e pela mestranda, Belém-Pa, 02 de Junho de 2014.

Profa. Dra. Giselle Guilhon Antunes Camargo

Profa. Dra. Giselle da Cruz Moreira

Profa. Dra. Maria Cristina de Freitas Bonetti

Prof. Dr. Agenor Sarraf Pacheco

Prof. Dr. Miguel de Santa Brígida Júnior

Ana Cláudia Pinto da Costa

Giselle Antunes Camargo
Giselle da Cruz Moreira
Maria Cristina de Freitas Bonetti
Agenor Sarraf Pacheco
Miguel de Santa Brígida Júnior
Ana Cláudia Pinto da Costa

Autorizo, exclusivamente para fins acadêmicos e científicos, a reprodução total ou parcial desta dissertação por processos fotocopiadores ou eletrônicos, desde que mantida a referência autoral. As imagens contidas nesta dissertação, por serem pertencentes a acervo privado, só poderão ser reproduzidas com a expressa autorização dos detentores do direito de reprodução.

Assinatura _____

Local e Data _____

Aos meus pais José e Sylvia (*in memorian*),
que do plano espiritual me colocaram no colo
nos momentos mais difíceis.

A toda a minha família, em especial a uma nova estrela que chega, minha sobrinha neta Luiza.

À minha filha Aná Luiza, que mesmo estando longe sempre esteve comigo.

A todos os círculos de Danças Circulares Sagradas existentes nesse planeta, que os passos da
dança aqui contidos tragam um novo devir.

À Frida Zalcman, obrigada pela confiança, generosidade e disponibilidade que tornaram
possível este trabalho e, sobretudo, pelas descobertas que tanto me fizeram aprender.

Aos *Malachim*, parceiros incondicionais nessa trajetória.

AGRADECIMENTOS

À Universidade Federal do Pará (UFPA) e Instituto de Ciências da Arte (ICA);

Ao Programa de Pós-Graduação em Artes (PPGartes), nas pessoas de Afonso Medeiros, Lia Braga e Wânia Contente;

Aos professores do mestrado: Cesário Augusto Pimentel, Giselle Guilhon Antunes Camargo, Lia Braga Vieira; Miguel Santa Brígida e Wlad Lima;

Aos meus colegas de mestrado (Turma 2012/2014), em especial aos amigos do Círculo de Fogo, Aninha Moraes, Arianne Pimentel, Bárbara Dias, Fernanda Sales, Joelson Silva e Jaime Barradas, por dividirem as pesquisas, as angústias e conquistas;

Aos professores Agenor Sarraf, Maria Cristina de Freitas Bonetti, Giselle da Cruz Moreira, Giselle Guilhon Antunes Camargo e Miguel Santa Brígida pelas preciosas observações no momento da qualificação;

À amiga Valéria Andrade, pela preciosa colaboração na correção ortográfica e normatização do trabalho;

À Prof^a Dra Giselle Guilhon Antunes Camargo pela orientação e parceria, instigando minha força interna de produção, amizade e confiança;

À Prof^a Dra Giselle da Cruz Moreira pela dedicada e competente coorientação atenta e sensível sempre em frutífero diálogo. Pela amizade de sempre, carinho e gratidão;

Aos artistas desta cidade que me ajudaram a colocar em imagens e cores meus devaneios, Amanda Mello, André Mardock, Ester Sá, Luiz Pardal, Marcelo Rodrigues, Marcílio Costa Maurício Franco e Nando Lima.

Aos meus amigos irmãos “Estrelas” Lívia Araújo, Graça Almeida e Pedro Oliva, pela sustentação espiritual.

Aos praticantes das Danças Circulares Sagradas de Belém que fazem parte dessa comunidade.

À Organização Mana-Maní, Instituto OCARA, Roda de Hera e Espaço Ananda, pela convivência.

Ao meu eu superior e ao meu eu inferior que estiveram comigo o tempo todo me ensinando a como ser UM e estar no equilíbrio desequilibrando.

RESUMO

A presente pesquisa investigou, por meio do campo teórico e metodológico da Antropologia da Dança, a Oração Corporal *Malachim*, objetivando compreender e revelar sua estrutura ritual, seus simbolismos e sua cosmologia implícita. A dança *Malachim* é uma coreografia contemporânea, pertencente ao repertório de doze danças, do trabalho autoral de Frida Zalcman, intitulado Danças Hebraicas de Louvor, inspiradas em um conjunto de orações cantadas na Congregação Judaica do Brasil, no Rio de Janeiro. Transformadas em verdadeiras orações em movimento, são dançadas em vários grupos de Danças Circulares Sagradas, tanto no Brasil como no exterior. A pesquisa se insere num estudo mais amplo acerca das chamadas Orações Corporais, norteadas, neste caso específico, pelos preceitos da Cabala, a Árvore da Vida, levando-se em consideração seus quatro mundos e suas emanções energéticas (*Sefirot*). Parte-se da hipótese de que as Danças Circulares Sagradas podem funcionar como uma espécie de ferramenta de cura física, mental, emocional e espiritual, graças à sua sacralidade, fortemente presente em cada movimento realizado. Trata-se de uma pesquisa qualitativa de caráter etnográfico, cujo trabalho de campo foi realizado em Belém do Pará, em agosto de 2013, quando Frida Zalcman ministrou uma oficina na Escola de Teatro e Dança da Universidade Federal do Pará (ETDUFPA). Espera-se, com esta pesquisa, o surgimento de outros trabalhos que investiguem essa forma de dança, ampliando ainda mais a sua compreensão, bem como sua inclusão no acervo bibliográfico disponível das Danças Circulares Sagradas.

Palavras-chave: Danças Circulares Sagradas, Danças Hebraicas de Louvor, *Malachim*, Orações Corporais, Ritual.

ABSTRACT

This research investigated through the theoretical and methodological field of Anthropology of Dance, the Body Prayer *Malachim*, in order to understand and reveal their ritual structure, its symbolism and its implicit cosmology. The *Malachim* dance is a contemporary choreography, included in the repertoire of twelve dances from original work of Frida Zalcman entitled Hebrew Dances of Praise, inspired by a set of prayers sung in Jewish Congregation of Brazil, in Rio de Janeiro. Transformed into veritable prayers in motion, are danced in several groups of Sacred Circle Dances, both in Brazil and abroad. The research is part of a broader study about the Body Prayers, guided in this particular case, by the precepts of Kabbalah, the Tree of Life, taking into consideration the four worlds and their energy emanations (*Sefirot*). Hypothetically the Sacred Circle Dances can work as a kind of tool of physical, mental, emotional and spiritual healing, thanks to its sacredness, strongly present in every movement performed. This is a qualitative ethnographic research, whose fieldwork was conducted in Belém do Pará, in August 2013, when Frida Zalcman gave a workshop at the “School of Theatre and Dance” at the Federal University of Pará (ETDUFPA). Hopefully, with this research, other studies might emerge to investigate this dance form, further expanding their understanding as well as their inclusion in available bibliography from Sacred Circle Dances.

KEYWORDS: Sacred Circle Dances, Hebrew Dances of Praise, *Malachim*, Body Prayers, Ritual.

LISTA DE FIGURAS

Figura 01 – Ana Cláudia com dois anos de idade	13
Figura 02 – Imagem do Sonhador	19
Figura 03 – Imagem do Túnel	21
Figura 04 – Formas	22
Figura 05 – Rizoma	27
Figura 06 – Cabala a Árvore da Vida	31
Figura 07 – Árvore da Vida dos quatro mundos e suas <i>Sefirot</i>	37
Figura 08 – Caminhos que interligam as <i>Sefirot</i>	39
Figura 09 – Mundo <i>Assiá</i> ou Mundo Físico	41
Figura 10 – Mundo <i>Yetzirá</i> ou Mundo da Formação	42
Figura 11 – Mundo <i>Briá</i> ou Mundo da Criação	44
Figura 12 – Mundo <i>Atzilut</i> ou Mundo das Emanações	46
Figura 13 – Cabala a Árvore da Vida e respectivas Orações Corporais	48
Figura 14 – Cabala como Rizoma da Vida	50
Figura 15 – Tríade Espiral	62
Figura 16 – <i>Malachim</i>	74
Figura 17 – <i>Frames</i> da Estrutura do movimento mãos e braços	80
Figura 18 – <i>Frames</i> da estrutura do movimento pés e pernas	81
Figura 19 – <i>Frames</i> da Estrutura do movimento	82
Figura 20 – Preparação do centro por Frida Zalcman	84
Figura 21 – Posição das mãos na roda	85
Figura 22 – Frida Zalcman à frente da dança	86
Figura 23 – Frida Zalcman chamando o Anjo Michael	89

SUMÁRIO

1. INTRODUÇÃO – DO TRAJETO AO PROJETO: MEMÓRIAS E DEVANEIOS	11
1.1 <i>ENA MYTHOS</i> : UM (RE) ENCONTRO COMIGO MESMA	20
2. CABALA A ÁRVORE DA VIDA	29
2.1 OS QUATRO MUNDOS, SUAS <i>SEFIROT</i> E SEUS ATRIBUTOS DIVINOS	33
2.2 CABALA COMO RIZOMA DA VIDA	49
2.3 DANÇAS CIRCULARES NA AMAZÔNIA: O REBENTO	56
3. TRÍADE ESPIRALAR: A MULTIDIMENSIONALIDADE ENTRE O CORPO, A DANÇA E O SAGRADO	62
3.1 DANÇA CIRCULAR: MOVIMENTOS QUE ASCENDEM	65
4. DA CABALA À DANÇA: UMA ETNOGRAFIA DA ORAÇÃO CORPORAL <i>MALACHIM</i> EM BELÉM DO PARÁ, NA ETDUFPA	72
4.1 ASAS PROTETORAS	73
4.2 RITUAL DE PREPARAÇÃO	83
4.3 A JORNADA COM OS ANJOS, OS PASSOS COREOGRAFADOS E O SIMBOLISMO OCULTO	87
4.4 ESTRUTURA DO RITUAL	94
5. A TRAMA INACABADA	98
REFERÊNCIAS	100
LISTA DE FONTES	104
APÊNDICES	105
1. Índice dos trajetos da dança e símbolos espaciais	106
2. Gestos das Mãos e dos Braços	108
3. Glossário dos Termos Nativos	108
ANEXOS	109
1. Partitura Musical da Oração Corporal <i>Malachim</i>	110
2. Encarte de um DVD com a coreografia da Oração Corporal <i>Malachim</i>	112

1. INTRODUÇÃO – Do Trajeto ao Projeto: memórias e devaneios

Percebo minha vida como uma trama de histórias vividas. Meu propósito nas dobras dessa tessitura é desfiar os fios, tocar as linhas que tecem a teia que me leva à dança como escolha, como objeto de estudo desta investigação.

A narrativa dessa história não se detém a tempo (datas) e espaço (lugares) com exatidão; segue apenas meus devaneios, iluminando a escrita, permitindo que as percepções e as emoções advindas dessas lembranças tragam luz à voz, ao som, ao cheiro e ao brilho, em cada reencontro com as diferentes fases da minha vida, desde a infância até a vida adulta, conectando o real ao imaginário. Os devaneios, de acordo com Bachelard (2001, p. 93-94), “nos ajudam a descer tão profundamente em nós mesmos que nos desembaraçam da nossa história”.

Segundo Bachelard (2001), os devaneios foram responsáveis por nossa liberdade na infância. Do mesmo modo, ainda hoje, por meio da poética do devaneio, somos seres livres, pois a maior liberdade concedida aos homens é a de sonhar. Contudo, faz uma advertência: não convém infantilizar a razão para conservar melhor o poder do devaneio poético da infância.

Imbuída dessa liberdade de sonhar propiciada pelo devaneio, pretendo iluminar a existência real da minha infância, mergulhando retrospectivamente na história de minha vida, a fim de entender o que me levou a escolher a dança como cerne.

Ao adentrar os porões da memória em busca de um passado-presente que tece, ainda hoje, os fios que tramam o enredo da história que eu desejo compreender, dou continuidade ao processo de elucidação de meus devaneios, inspirada em Bachelard (2001, p. 99):

Para reviver os valores do passado, é preciso sonhar, aceitar essa grande dilatação psíquica, que é o devaneio, na paz de um grande repouso. Então a Memória e a Imaginação rivalizam para nos devolver as imagens que se ligam à nossa vida.

Meu foco neste momento é reviver o passado, trazendo-o para o presente. Para isso foi necessário entregar-me a um relaxamento físico, atingindo esse estado de dilatação psíquica a que se refere Bachelard. Logo em seguida, perguntei-me: como e onde foi o meu primeiro contato com a dança? Quais foram os outros contatos? Quando e onde? Nesse estado de consciência expandida, permiti-me fazer contato com a respiração para acessar e dilatar a

psique, como indicou Bachelard (2001), dando voz a esses momentos. Surgiu, então, a primeira imagem, o primeiro contato com a dança.

No silêncio, um feixe de luz se evidenciou, trouxe a imagem de uma pequena bailarina. Fiquei focada na imagem, vivendo e sonhando o reencontro. União. Encontro da Ana Cláudia pesquisadora com a criança fantasiada de bailarina. O tempo parou. Uma eternidade! Todo um passado veio à tona, transportando-me ao lugar da infância. Sonhei acordada. Sensações e imagens emergiram. Eu me vi traduzida naquela imagem de criança. Delicadeza, austeridade, beleza. Seus olhos irradiavam luz. Luz intensa, mas seu semblante me causou estranheza, talvez uma tristeza aparente em seu olhar, medo? Quem sabe? Já não posso sentir as emoções do passado e Bachelard (2001, p. 99) me ajuda a ler o estranhamento:

Somente quando a alma e o espírito estão unidos num devaneio pelo devaneio é que nos beneficiamos da união da imaginação e da memória. É nessa união que podemos dizer que revivemos o nosso passado. Nosso ser passado imagina reviver. Portanto, para construir a poética de uma infância evocada num devaneio, cumpre dar às lembranças sua atmosfera de imagem.

Estou aqui, ela me disse. Em pensamento, fui capaz de ouvir sua voz, sentir seu cheiro, tocar sua pele suave e alva feito algodão doce – partes de mim mesma. Os devaneios me levaram tão longe e tão perto. Vivi uma sensação de prazer. Deixei-me transbordar pelas emoções! Sensação de retorno a um dos núcleos de minha infância do qual eu me desconectara:

[...] reconhecer a permanência, na alma humana, de um núcleo de infância imóvel, mas sempre viva, fora da história, oculta para os outros, disfarçada em história quando contamos, mas que só tem um ser real nos seus instantes de iluminação – ou seja, nos instantes de sua existência poética. (BACHELARD, 2001, p. 94)

Diante da afirmativa de Bachelard (2001), a conexão inicial estava estabelecida. Os dias se passaram. Foi o tempo necessário para que eu ficasse instigada com aquela imagem e daí emergissem novos questionamentos: O que contém essa imagem? Onde encontrar algo concreto diante desse conteúdo imagético?

Certo dia, remexendo fotografias antigas, saltou-me aos olhos a foto da criança, Aninha (ver Figura1), aos dois anos de idade, vestida de bailarina.

Figura 1 – Ana Cláudia, aos dois anos de idade



Fonte: Acervo pessoal da pesquisadora
(1963)

Fui tomada pela mesma sensação da meditação. Parei, respirei lenta e profundamente e me permiti reviver aquele fragmento de tempo, entrando no devaneio das memórias daquele acontecimento. Minhas sensações? Coração disparado, sinalizando grande emoção no encontro comigo mesma.

E assim reconstruí parte daquela memória. A foto se dilatou como uma tela de cinema IMAX¹. E nessa imagem pude ver os detalhes. Como assim? Perguntei-me: essas lembranças estariam relacionadas com a minha escolha – a dança? Começou a constituir-se aí a nascente da água do rio de minha vida. Sigo descrevendo a trajetória da minha vida com a expectativa de que novos bulbos² surjam da cavidade subterrânea de mim mesma. Que esses bulbos me

¹ Imagem Maximum (IMAX) é um formato de filme criado pela canadense [IMAX Corporation](http://www.imax.com/) que tem a capacidade de mostrar imagens muito maiores em tamanho e resolução do que os sistemas convencionais de exibição de filmes (Fonte: <http://pt.wikipedia.org/wiki/IMAX>, acesso em 01.12.13).

² Órgão vegetal formado por um caule subterrâneo, com numerosas folhas muito unidas e carnudas, cheias de reservas nutritivas e que permite às plantas renovar anualmente suas partes aéreas. (Fonte: <http://www.dicio.com.br/bulbo/>, acesso em 28.02.14).

possibilitem perder a direção espaço-temporal, subvertendo a ordem cronológica, permitindo-me (e também ao leitor) brincar com as linhas que tecem essa história que me liga às memórias de mim mesma.

A fim de entender melhor como essas linhas costuraram os vários campos da minha vida, adoto o modelo rizomático de Deleuze e Guattari (1995) para dar sustentação à próxima narrativa. Esse modelo assume aqui o papel de imagem-força³, cujo objetivo é me auxiliar na compreensão dessa trama. A imagem-força é análoga à Imagem Símbolo de Rangel (2009); a raiz etimológica da palavra símbolo está associada ao conceito de jogo, e desta forma toda atividade é dirigida pela função do pensamento imaginativo que aproxima o brincar do adulto ao brincar da criança.

Quando Deleuze e Guattari (1995, p.17) afirmam que um rizoma não começa nem termina, encontrando-se sempre entre as coisas (*inter-ser*, *intermezzo*), sinto certo estranhamento. De imediato, eclode um questionamento: como posso, então, narrar uma história de vida sem relatar seu começo? Segundo o autor, essas são questões inúteis. Fazer tábula rasa, partir ou repartir do zero, buscar um começo, ou um fundamento, implica numa falsa concepção da viagem e do movimento (cf. DELEUZE, 1995, p. 17).

Levei muitos dias para entender o que ele queria dizer com “questões inúteis”. Percebi que a minha viagem deveria, por enquanto, ser outra. Primeiramente, desconstruir minha forma cartesiana de pensar e entender essa outra “engrenagem” de pensamento, que não segue linhas de subordinação hierárquica, mas onde todas as peças da máquina se combinam indo em direção ao futuro, atravessando as eras. Deixei-me mergulhar na questão, numa tentativa de desestabilizar e compreender o pensamento de Deleuze (1995). Nesse mergulho, surgiram novos entendimentos dessa complexa engrenagem, concluindo que o importante é a maneira como nos movemos. De qualquer ponto, o rizoma pode e deve ser conectado a qualquer outro ponto: pelo meio, entrando, saindo, partindo do meio, sem começar, nem terminar, não importa, porque somos um grande mapa de multiplicidades.

Ao me permitir mergulhar tão profundamente, ampliei minha compreensão de mim mesma, percebendo-me como um ser múltiplo; novos devires surgiram e com eles imagens de diversas “portas de entrada”⁴, portais de comunicação que me interligam as etapas da minha própria história com a dança. Deleuze (1998, p. 18) oferece uma explicação que me ajuda a

³ É uma imagem que dispara o pensamento, a criação. Imagem síntese potente que impulsiona para agirmos. Aquelas imagens que não nos abandonam mais durante todo o processo criativo seja ele artístico, seja a escrita acadêmica (Depoimento citado via internet, Profª Dra Wlad Lima, acesso em 04.09.13).

⁴ Daqui para frente omitirei as aspas.

compreender a existência dessas portas de entrada, a entender o ser humano que sou hoje:

[...] as pessoas são compostas de linhas bastante diversas, [...] elas não sabem, necessariamente, sobre qual linhas delas mesmas estão, nem onde fazer passar a linha que estão traçando: em suma, há toda uma geografia nas pessoas, com linhas duras, linhas flexíveis, linhas de fuga, etc.

Envolvida com o pensamento deleuziano (1998), retomo a narrativa, a partir dos meus 13 anos de idade, quando a dança se fez presente de forma sistemática. Aulas com diversos professores, as primeiras apresentações no palco, aprimoramentos técnicos e experiências fora do Estado. Minha participação nos cursos do *Ballet Stagium*, em São Paulo, trouxe um aprendizado significativo. E assim foi durante muitos anos, até que...!

Pelo convívio e fascínio que cultivei pela dança, graduei-me em Educação Física, pela Universidade do Estado do Pará (UEPA), pois na época era o único curso existente em Belém, afim com a área da Dança. Advinda dessa escolha, uma descoberta: a disciplina Rítmica-Dança⁵. Constatados meu interesse e desenvolvimento, fui convidada pela Profa. Eni Corrêa⁶ para integrar o Grupo Coreográfico da Universidade Federal do Pará (UFPA). Essa proposta foi um divisor de águas em minha vida. A partir de então, decidi que a dança não ficaria apenas em mim; eu não seria a única beneficiada por tudo o que a dança traz consigo; a dança me atravessaria, alcançando outras pessoas. Para isso, eu teria que aprender a ensinar. Então surgiu a professora de dança. A sentença foi proferida.

Anuncio a abertura de mais uma porta de entrada: o convite para coordenar a Divisão de Desportos do Departamento de Educação Física da Secretaria Municipal de Educação (SEMEC). Passo a outro território, um novo fio se constrói na tessitura deste grande mapa. Primeira experiência na gestão institucional, novos desafios. Será necessário sustentar as mudanças e compreender todas as suas dimensões, perceber que em um mapa sempre há múltiplas entradas. Nessa perspectiva, busco compreender a conceituação de “rizoma” de Deleuze (1995, p. 6):

Um rizoma pode ser rompido, quebrado em um lugar qualquer, e também retoma segundo uma ou outra de suas linhas e segundo outras linhas. É impossível exterminar as formigas, porque elas formam um rizoma animal do qual a maior parte pode ser destruída sem que ele deixe de se reconstruir. Todo rizoma compreende linhas de segmentaridade segundo as quais ele é estratificado, territorializado, organizado, significado, atribuído, etc.; mas

⁵ Atualmente denominada Fundamentos e Métodos da Dança.

⁶ Professora aposentada da Universidade do Estado do Pará e da Universidade Federal do Pará. Diretora, coreógrafa, fundadora e dramaturga do Grupo Coreográfico da Universidade Federal do Pará.

compreende também linhas de desterritorialização pelas quais ele foge sem parar. Há ruptura no rizoma cada vez que linhas segmentares explodem numa linha de fuga, mas a linha de fuga faz parte do rizoma. Estas linhas não param de se remeter uma às outras. É por isto que não se pode contar com um dualismo ou uma dicotomia, nem mesmo sob a forma rudimentar do bom e do mau. Faz-se uma ruptura, traça-se uma linha de fuga, mas corre-se sempre o risco de reencontrar nela organizações que reestratificam o conjunto, formações que dão novamente o poder a um significante, atribuições que reconstituem um sujeito [...].

Até este ponto, as linhas que teceram a história da minha vida, em ressonância com o modelo rizomático de Deleuze, foram permeadas por uma diversidade de aprendizados, trazendo novas e diversas experiências. Foram anos respirando dança, até que uma dessas linhas se rompeu de forma brusca e traumática. Foi quando, após diagnóstico médico, deparei-me com a impossibilidade de dançar cenicamente. Vivi um pesadelo. Um longo período de pausa.

Narrar a travessia dessa porta de entrada me causa dores profundas, dificuldade em ultrapassá-la, sensação de morte. E para me ajudar a esclarecer essa ruptura traumática, recorro, uma vez mais, a Deleuze e Guattari (1998, p. 51): “uma verdadeira ruptura é algo que não pode voltar, que é irremissível porque faz com que o passado deixe de existir.” Foi exatamente como me senti ao receber a notícia de que não poderia mais exercer minha profissão e, o mais grave de tudo, que deixaria de dançar. Fui diagnosticada com *Miastenia Gravis*, que se refere à fraqueza muscular, decorrente de distúrbios nos receptores de acetilcolina⁷, localizados na placa existente entre os nervos e os músculos, causando flacidez muscular, impedindo a realização de qualquer esforço físico. O que fazer, diante de uma ruptura tão brusca como essa? O que a *Miastenia Gravis* trouxe como ensinamento para a minha vida?

A partir do que Deleuze mencionou, posso entender o quanto foi necessária essa ruptura. O rompimento aconteceu! Imediatamente, diferentes fios deram vida a novos fios que foram eclodindo à superfície, dando origem a novas tramas.

Com o objetivo de emergir, retomo o passado, mais especificamente, a Aninha de dois anos de idade, citada anteriormente. A emoção me toma e surge Sylvia, minha mãe, tecendo à mão o bordado em pérolas no formato de flores, que daria brilho e graciosidade àquele pequeno pedaço de veludo verde; a saia de filó, em diferentes tons, era feita em várias camadas que sustentavam a armação fidalga daquele vestuário. E com as sapatilhas devidamente amarradas nos tornozelos para dar veracidade àquela personagem.

⁷ Substância liberada pelos nervos parassimpáticos durante seu funcionamento (Fonte: <http://www.dicio.com.br/acetilcolina/>, acesso em 01.03.14).

Na continuidade dos devaneios, permiti-me escavar novas imagens. A pequena bailarina encontra-se, agora, sentada em frente ao espelho de um salão de beleza. Zezé, a cabeleireira, penteava seus cabelos loiros e cacheados, até esculpir um coque alto, envolvido por uma coroa de pedras brilhantes, conferindo altivez e elegância àquela bailarina tão pequenina, mas que se sentia grande naquela fantasia. Mais uma vez, essa lembrança reaqueceu minha alma (BACHELARD, 2001, p. 102):

[...] é nas lembranças dessa solidão cósmica que devemos encontrar o núcleo de infância que permanece no centro da psique humana; é aí que se unem mais intimamente a imaginação e a memória. É aí que o ser da infância liga o real ao imaginário, vivendo com toda a imaginação as imagens da realidade.

Ao redescobrir o acesso ao passado velado de minha primeira infância, pude trazer à memória os sentimentos e as sensações que estavam adormecidos. Por meio dos devaneios, deixei-me reviver o episódio da bailarina, que marcou o início da trama de minha história com a dança.

Relaciono, aqui, esse meu passado velado com o “passado morto” de Bachelard (2001, p. 107): “[...] esse passado morto tem em nós um futuro, o futuro de suas imagens vivas, o futuro do devaneio que se abre diante de toda imagem redescoberta”. A reintegração dessa memória na consciência foi de suma importância pra mim. A sensação que tive foi de que a bailarina esperava, em vigília, por esse momento de ser despertada, para se colocar diante de mim mesma.

Uma vez mais, em estado de meditação, os devaneios trouxeram clareza às memórias de outra parte de mim! Poço profundo! Das profundezas de meus devaneios uma grande espiral, na forma de um redemoinho de vento, uma espécie de furacão⁸, surge de dentro do poço em direção à superfície. Em seu centro, um fio conectando as duas extremidades, outra imagem-força, símbolo que me acompanha há algum tempo e que se revela quando algo interno e profundo precisa vir à tona em meus processos criativos e/ou de autoconhecimento.

Certa de que a poesia contida nessa imagem me ajudará a dar continuidade à narrativa da história que me aliou à dança, vou ao encontro do “sonhador” de Bachelard (2001, p. 167):

⁸ Nas tradições ameríndias, o furacão (ciclone, tromba, tornado, redemoinho) é concebido como uma conjuração dos três elementos (o ar, o fogo, a água) contra a terra: uma revolta dos elementos. É uma libertinagem quase orgástica das energias cósmicas. Simboliza o fim de um tempo e a promessa de um tempo novo. Depois da destruição, a terra infatigável reproduzirá outra coisa (Fonte: CHEVALIER; GHEERBRAT, 2012, p. 455).

A comunicação do sonhador com seu mundo é, no devaneio de solidão, muito próxima, carece de “distância” que assinala o *mundo* percebido, o mundo fragmentado pelas percepções. [...] *a imagem cósmica é imediata*. Ela nos dá o todo antes das partes. Em sua exuberância, ela acredita exprimir o todo do Todo. Contém o universo por um de seus signos. Uma única imagem invade todo o universo. Difunde por todo universo a felicidade que sentimos ao habitar no próprio dessa imagem. O sonhador, em seu devaneio sem limite nem reserva, se entrega de corpo e alma à imagem que acaba de encantá-lo. O sonhador está num mundo, disso ele não poderia duvidar. Uma única imagem cósmica lhe proporciona uma unidade de mundo. Outras imagens nascem de imagem primeira, reúnem-se, embelezam-se mutuamente.

A partir de agora, distancio-me da Ana Cláudia de ontem, deixando-me penetrar na imagem-força do sonhador (ver Figura 2) para, uma vez mais, acessar os arquivos de minha memória, trazendo outras lembranças afetivas e conduzir-me a novas emoções. Abro-me para fazer a comunicação com meu mundo interno, sem limites e sem reservas, percebendo atentamente como as etapas da minha vida foram sendo construídas e como cada uma delas interferiu nas minhas decisões e escolhas e, principalmente, nas escolhas relacionadas à dança como atividade central e como rizoma.

Figura 2 – Imagem do Sonhador



Fonte: Desenho em aquarela e grafite por Maurício Franco, 2013.

1.1 *Ena Mythos*: um (re) encontro comigo mesma

Fui ao Centro de Vivências Nazaré, localizado em Nazaré Paulista, na cidade de São Paulo, participar de um retiro espiritual a fim de digerir o que estava acontecendo comigo. Lá, eu vivi várias experiências, mas uma delas foi amor à primeira vista: meu primeiro contato com as Danças Circulares Sagradas, especificamente com a Dança Circular Sagrada *Ena Mythos*.

Bonetti (2013, p. 254-255) discorre sobre a primeira vinda de Friedel Kloke-Eibl⁹ ao Brasil, em 2005, ocasião em que narra sua versão sobre a criação da Dança Circular Sagrada *Ena Mythos*, de Bernard Wosien:

[...] na sede da escola na Alemanha, em Rotenburg o.d. Tauber¹⁰, onde ela contou a sua versão sobre o mestre Bernhard Wosien, e segue o seu depoimento. 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 *Ena 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 esse motivo, a referida dança é uma espécie de ritual de iniciação para quem adentra o movimento das Danças Circulares. Um portal de abertura. Comigo não foi diferente.

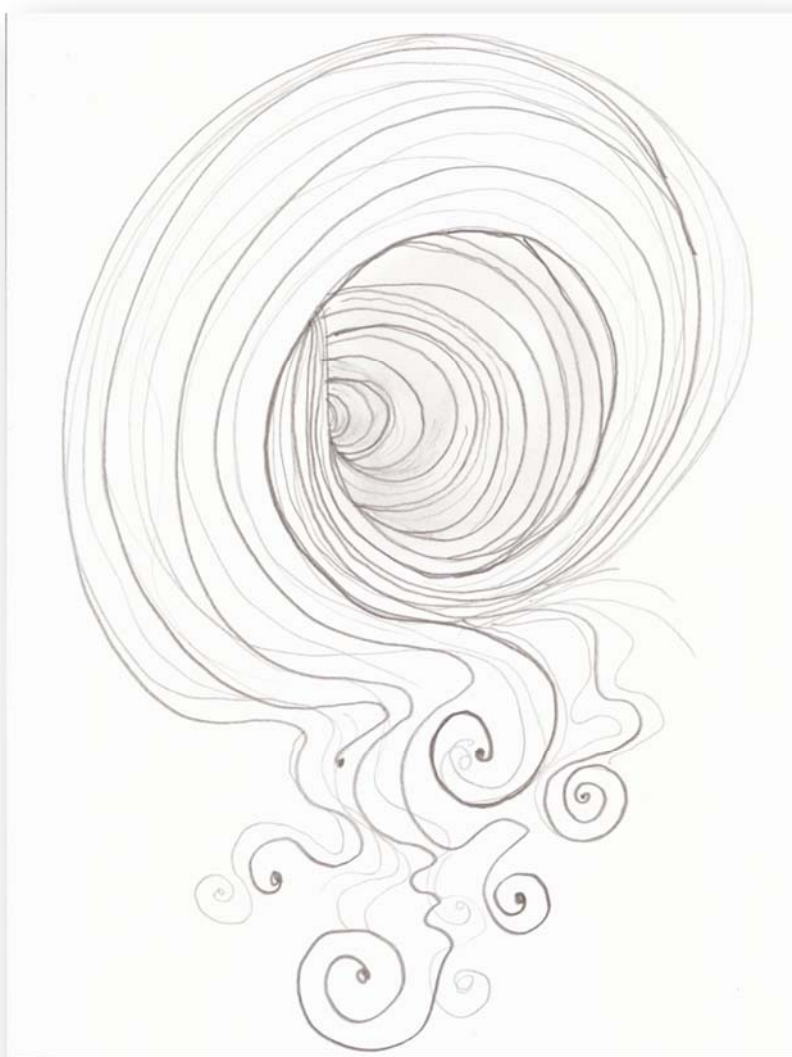
⁹ Friedel Kloke-Eibl estudou *Ballet* Clássico quando jovem, tornando-se, após estudos, Mestre de Dança Sagrada e Meditativa, atuando por oito anos como colaboradora de Bernhard Wosien, com quem aprendeu a metodologia e a pedagogia das Danças Sagradas, sistematizando-as, posteriormente. Ensina em vários países. É diretora do *Ausbildungsinstitut*, 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 Bernhard e hoje seguem os passos da mãe.

¹⁰ Palestra de Friedel Kloke para os alunos brasileiros que participaram do *Internatinalen Sommerwoche*, em Rotenburg o. d. Tauber, Alemanha, com Friedel Kloke e Nanni Kloke: Treinamento de dança, teoria e didática.

Não poderia esquecer jamais essa primeira dança; ela me fez um convite e, ao aceitar, despertou em mim uma nova possibilidade de voltar a dançar. Fui tocada por algo sagrado¹¹ internamente: o contato remanescente com a minha memória corporal, com a simbologia que emergia naquela sala, a forma como se dançava me tocou profundamente.

Com um sentimento de plenitude, atirei-me nas profundezas de mim mesma em busca de respostas a tudo que estava acontecendo, a fim de dar continuidade à minha jornada. Esta viagem é representada pela imagem-força a seguir (ver Figura 3).

Figura 3 – Imagem do Túnel

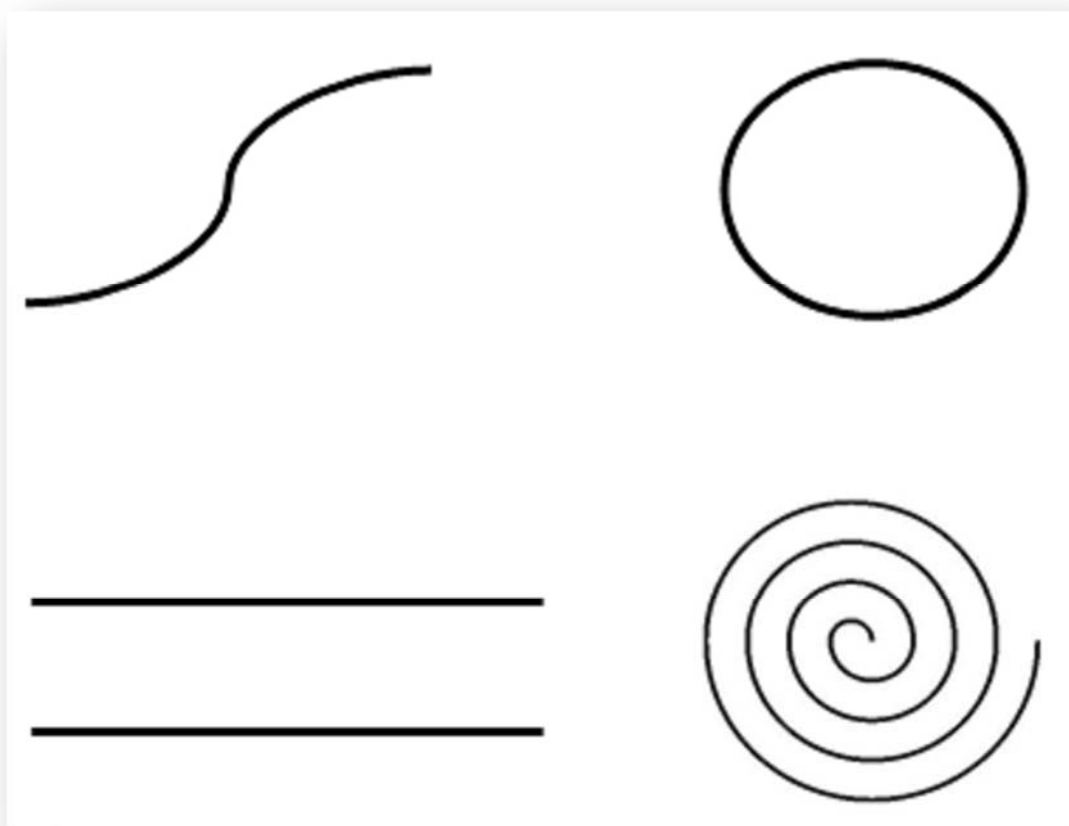


Fonte: Desenho em grafite por Maurício Franco, 2014.

¹¹ Opõe-se ao profano, apresentando-o em toda sua complexidade, algo que se mostra (hierofonia). O sagrado se manifesta de forma totalmente diferente do humano, do cósmico e isto desperta no homem o sentimento de profunda nulidade. Mas é desta forma que o homem toma conhecimento do sagrado, visto que se manifesta de forma absolutamente diferente do profano (ELIADE, 1992, p.17).

O círculo, o centro para onde convergia a energia, a união e o contato com as mãos me levaram ao encontro de mim mesma e ao encontro do outro, análogo a um grande túnel (fig. 3). Encantei-me com a proposta. Sabia que ali teria algo para aprender, algo diferente para descobrir; e que nada era por acaso. Aquelas danças e a proposta de se dançar em roda confirmaram a certeza de estar diante de algo novo. As danças me traziam suavidade, beleza, e ao entrar em contato com músicas tão diferentes, de tradições tão distantes da minha vivência cultural, meu corpo encheu-se de alegria e prazer. Foi um reencontro! Como foi bom voltar a dançar! E o mais interessante: em roda! Esse movimento circular levou-me a outro estado de consciência que tinha cor, poesia e música, deixando-me com a sensação de *re-religare*¹² ao sagrado em mim. Podemos pensar, pela sugestão do próprio nome, que as Danças Circulares Sagradas são dançadas apenas na forma de círculo. Ledo engano. Outros desenhos riscam o espaço em formas de serpentes, círculos, linhas paralelas, espirais, (ver Figura 4) dentre outras, representadas respectivamente, a seguir:

Figura 4 – Formas



Fonte: Desenho gráfico da autora, 2013.

¹² Ligação com o seu ser divino.

“O que aconteceria se ao invés de apenas construirmos nossas vidas tivéssemos a loucura ou a sabedoria de dançá-la?” (GARAUDY, 1980, p. 13). A fim de expressar o que senti ao dançar *Ena Mythos*, cito o filósofo francês Garaudy (1980, p. 13), que identifica de forma precisa essa matriz de significados: “Antes de ser arte e espetáculo, a dança era celebração da existência, expressão da relação do homem com a natureza, a sociedade e seus deuses”. O filósofo chama a atenção para a raiz da palavra dança nas línguas europeias. *Danza, dance, tanz*, são derivadas de *tan*: tensão, em sânscrito. A dança era a dança vivida, intensa, inteira, compartilhada nas tensões entre os mistérios humanos e divinos. E era exatamente o que eu sentia e sinto quando estou dançando em roda.

A experiência vivida no retiro do Centro de Nazaré Paulista responde aos dois questionamentos feitos por mim anteriormente. Como fazer diante de uma ruptura brusca como essa? Quando Deleuze (1995) fala dessa ruptura, onde as linhas segmentares explodem em linhas de fuga, faço uma analogia com o que aconteceu comigo: a *Miastenia Gravis* representou essa ruptura para que eu entendesse a necessidade de me deslocar para outros lugares. E foi exatamente o que aconteceu. Para além de me desenraizar do espaço delimitado em que me encontrava, tornei-me outra.

Além desses muros, novas possibilidades de dançar surgiram. Aquela porta de entrada com uma pequena fresta na sua abertura se “escancarou” a olhos nus, levando-me para além daquela materialidade. Assim, atravessei um portal que me oportunizou tecer novas linhas que me levavam a novas tramas.

Desse ponto de abertura, quero refletir sobre as linhas que me uniram ao Centro de Vivências Nazaré, onde travei meu primeiro encontro com as Danças Circulares Sagradas. Deleuze (1995, p. 14) me auxilia: “o rizoma [...] é feito de dimensões, ou antes, de direções movediças. Não tem meio nem fim, mas sempre um meio pelo qual cresce e se transborda.” Essa reflexão faz sentido para mim, ao perceber que meu encontro com as Danças Circulares Sagradas me trouxe a possibilidade de dançar a minha própria vida! Porque, quando danço, trago à tona os mistérios da minha própria existência, e ao me colocar disponível para acessar essas outras dimensões, mudo de território, me desterritorializo, me coloco à prova em direções movediças. Todas as danças que conheci no retiro e que realizei no Centro de Vivências Nazaré me colocaram nesse estado de conexão. Hoje, posso afirmar que ao dançar as danças de outros povos, remeto-me às suas origens culturais e me conecto com elas.

Seguindo e aprofundando minhas diversas vivências nas Danças Circulares, fui registrando em meu corpo danças de várias partes do mundo, dentre elas, as ditas tradicionais, que representam a cultura nativa de cada povo; as meditativas, que são aquelas que levam a

um estágio mais profundo de reflexão interna; as danças contemporâneas, nas quais os focalizadores¹³ se utilizam da riqueza das melodias das músicas populares brasileiras, advindas das diversas regiões, como uma forma de legitimar e divulgar as composições de artistas que certamente contribuem para a ampliação dessa grande rede mundial das Danças Circulares Sagradas.

Ao longo da minha trajetória, encontrei danças das mais diversas tradições culturais, mas uma me chamou a atenção, durante o VI Encontro Brasileiro de Danças Circulares Sagradas, em Embú das Artes, do qual participei em junho de 2007. O tema era *Conectados com o Todo*, e foi com a oficina de Danças Hebraicas de Louvor, um trabalho autoral de Frida Zalcman, composta de doze danças, que consegui entender o verdadeiro sentido e o significado das Danças Circulares, mesmo convivendo e vivenciando várias “rodas”¹⁴ há algum tempo. Neste momento, entendi que o sistema das Danças Hebraicas de Louvor faziam parte das danças ditas contemporâneas e que estavam inseridas na Pedagogia das Danças Circulares Sagradas, desenvolvida por Bernhard Wosien¹⁵ e sua filha Maria-Gabriele Wosien¹⁶.

A partir da vivência desta oficina, consegui compreender os significados simbólicos contidos nas Danças Circulares, tais como o centro, as mãos dadas, o círculo, dentre outros. Intrigava-me elas serem denominadas pelo movimento das Danças Circulares de meditação ativa, não entendia e me perguntava: como meditar em movimento? Na minha concepção, e era o que tinha aprendido até então, a meditação representava quietude, silêncio, introspecção, como uma maneira de fazer contato comigo mesma. Porém, o trabalho conceitual trazido por Zalcman me fez refletir sobre como cada gesto, cada movimento, traziam em si os referenciais dos ensinamentos da Cabala, a Árvore da Vida. Para clarear o que estou querendo

¹³ É a pessoa que mantém o foco de uma vivência, ou seja, aquele que orienta e apoia as pessoas numa vivência, dirigindo-as na direção de um objetivo. (...) o *focalizador mantém algo mais que a simples ordem física das coisas*. Ele faz uma conexão com energias mais sutis que dão apoio à vivência do grupo em questão, sentindo as vibrações harmônicas e desarmônicas (RAMOS, 2002, p.189).

¹⁴ Termo utilizado pelo movimento mundial das Danças Circulares Sagradas para intitular o espaço físico onde as Danças Circulares Sagradas acontecem. É o espaço do ritual da dança. Daqui para frente omitirei as aspas.

¹⁵ De origem alemã, nascida 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 filha Maria-Gabriele deu um novo impulso à dimensão religiosa desta arte (Wosien, 2000, p. 27-28 apud BONETTI, 2013, p. 24).

¹⁶ Escritora, Pesquisadora e Filósofa Alemã (PhD – Universidade de Londres); desenvolveu 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 maior expoente das Danças Circulares Sagradas da atualidade, movimento que iniciou com seu pai, Bernhard Wosien, na Comunidade de *Findhorn*, em 1976.

dizer, cito Bonetti (2013, p. 249):

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*”.

Foi nessa perspectiva de me abrir para entender que poderia meditar dançando, que constatei a possibilidade dessa proeza, e que a dança pode ser executada com alegria e prazer. Ao mesmo tempo em que ela é introversão¹⁷, é também extroversão¹⁸; é individual, mas também coletiva.

Perceber essa característica de meditação ativa na dança foi revelador, mas tinha outro desafio: sentir no meu corpo o conteúdo representativo das emanções energéticas¹⁹ de seus quatro mundos. E para que este desafio se tornasse vivo dentro de mim, comecei a prestar mais atenção no que os gestos queriam me dizer, a atenção era uma aliada. Novos devires a cada passo dançado, meu corpo suavizava-se, não importavam mais os acertos, o essencial era vivenciar cada movimento, cada significado inerente àquele gesto, deixando aflorar sentimentos. Fui a outros lugares, desterritorializei-me e me vi fluida e conectada a cada símbolo representativo da Árvore da Vida. A cada dança uma revelação aflorava, e na tessitura de linhas pude compreender e interpretar do meu jeito os conteúdos inerentes a cada símbolo da Cabala.

Dançar esse sistema me trouxe amplitude e conexão com meu corpo de forma mais suave e disponível a sentir o que a dança me revelava. Não é um exercício fácil, mas estou aberta e receptiva para continuar tecendo linhas.

¹⁷ Voltar-se sobre si mesmo não para escapar ao real, nem para observar a si próprio da mesma maneira que a ciência observa os fenômenos, mas para captar a sua personalidade enquanto existência, ato superior a toda determinação particularizada, a todo fenômeno pensado por objeto (LALAND, 1999, p. 599).

¹⁸ Atitude do espírito voltado para o exterior. Modo emocional pelo qual o eu vai da atmosfera para o pormenor, *introversão*, o caminho oposto, diz-se eu receptivo e expressivo, eu público (LALAND, 1999, p. 376).

¹⁹ São as dez *Sefirot* (plural de *Sefirah*), que compõe a Árvore da Vida (ZALCMAN, 2008, p. 3).

É importante lembrar que o sistema das Danças Hebraicas de Louvor foi denominado por Zalzman de Orações Corporais, porque elas traduzem, na criação de movimentos dançados, uma maneira de vivenciar os rituais litúrgicos do judaísmo. Dentro da tradição judaica, esse ensinamento mostra que a Cabala é um movimento transformador no qual há o equilíbrio entre dar e receber, que o torna universal e em uma linguagem acessível. Por meio do movimento rítmico do corpo e da repetição de mantras, a Oração Corporal é uma espécie de “gatilho”, um meio pelo qual o participante entra em contato com os quatro mundos da Cabala – o Mundo *Assiá* ou Mundo Físico, O Mundo *Yetzirá* ou Mundo da Formação, o Mundo *Briá* ou Mundo da Criação e o Mundo *Atzilut* ou Mundo das Emanações –, onde supostamente, acontece o encontro com o Criador. Para entender a que Zalzman (2007, p. 2) se refere:

A Oração Corporal é uma respiração, uma maneira de vivenciar os rituais litúrgicos, abrindo espaço para percepções, reflexões e conexões. O movimento rítmico do corpo, do *nigunim* (mantras) ou das orações, se torna um meio de estar em contato com a fonte da vida, que para o judaísmo místico podemos chamar de Árvore da Vida, a Cabala. Elas são um meio de liberar a energia psíquico-mental e devolvê-la a terra através do corpo. Esta, na Dança Circular pelo espaço, remete ao Cosmos.

Diante do exposto, reafirmo a escolha da Oração Corporal *Malachim* como objeto desta pesquisa, por nutrir e ampliar minha conexão com os anjos, por meio da dança. Eles me trazem uma força de Luz que possibilita acessar mais profundamente o contato com minha espiritualidade.

Assim, proponho criar linhas, aprofundar-me nesse mapa da Cabala, a fim de conhecer suas entranhas e meandros, como possibilidade de criar novas linhas, e assim construir rizomas e não raízes, como uma maneira de compreender a Oração Corporal *Malachim* no contexto das Danças Hebraicas de Louvor, entendendo a estrutura de seu ritual, simbolismos e cosmologia nela implícita. Evidencio duas imagens-força, mencionadas anteriormente, como símbolos fortes presentes nesta pesquisa.

A imagem do sonhador (ver Figura 2, p. 8), representada por uma espiral que me acompanha sempre, e que também acompanha o trabalho desde o começo, é uma espécie de sinalizador invisível que emerge quando algo está para se transformar em minha vida, seguindo o fluxo em outra direção.

A imagem do rizoma (ver Figura 5), uma conquista recente, uma nova forma de ver e estar no mundo. Linhas que me atravessaram sem que eu me desse conta, transportando-me de

um lugar para outro, fazendo-me enxergar o novo, sem certezas. Elas me ancoram num alicerce escorregadio onde tudo muda o tempo todo. Esse sentir corrobora com tudo que discuto a partir de agora. Árvores, linhas, entrelinhas. Estas imagens são significativas para que eu continue a submergir, e “extrair do acontecimento o que não se deixa esgotar pela efetuação, extrair no devir o que não se deixa fixar em um termo” (DELEUZE, 1998, p. 89).

Figura 5 – Rizoma



Fonte: Desenho em aquarela e grafite por Maurício Franco, 2013.

Ancorada nessas imagens-força, continuo a tessitura desta pesquisa como uma forma de compreender o aparecimento da dança no meu mapa de vida como um acontecimento. Na perspectiva rizomática, acontecimento “é uma multiplicidade que comporta muitos termos heterogêneos, e que estabelece ligações, relações entre eles, através das épocas, dos sexos, dos reinos – das naturezas diferentes” (DELEUZE, 1998, p. 83). Com esse olhar, sigo e levo o

leitor comigo, com o objetivo de dar continuidade ao desejo de que emergjam novas linhas, novos territórios, novas fugas, novos devires.

Diante de tudo que foi dito, abro as portas para *Malachim*, adentrando [...] “uma viagem mística ao “Centro” e, em seguida, ao mais alto Céu” (BACHELARD, 1991, p. 43), em direção aos mundos da Cabala.

Antes de ir adiante, algumas informações preliminares são necessárias. Cumpre responder alguns questionamentos: 1) Qual é o sentido da Cabala, a Árvore da Vida e onde ela se localiza na trama da Oração Corporal *Malachim*? 2) Porque a Cabala, a Árvore da Vida está nesta pesquisa e de que forma está interligada ao movimento das Danças Circulares Sagradas? 3) Como ela chega a Belém, na Escola de Teatro e Dança?

Esclareço que as perguntas serão respondidas no decorrer do trabalho para que haja entendimento e fluidez na narrativa.

2. CABALA A ÁRVORE DA VIDA

*Há dois mundos. Um deles é oculto outro é revelado.
Mas, na realidade, esses dois mundos formam um só.
(Rabi Elazar)*

Início respondendo a primeira questão suscitada anteriormente: Qual é o sentido da Cabala, a Árvore da Vida e onde ela se localiza na trama da Oração Corporal *Malachim*?

Começo pela tessitura, clara, objetiva e pontual, abordando um panorama geral das tendências pelas quais o movimento cabalístico passou ao longo dos seus dois mil anos de história documentada, propiciando ao leitor um entendimento mais amplo e palpável acerca do significado da Cabala para o povo judaico.

Segundo Sender (2004), o movimento místico judaico, denominado de Cabala, tem início no século I a.C. No entanto, segundo a tradição, que não tem autorização da história, a origem da Cabala remonta, de acordo com alguns autores, a Moisés; para outros, remonta ao patriarca Abraão; e há também menções de que o próprio Adão, o primeiro homem, teria recebido o ensinamento à época de sua criação.

O primeiro período vai do século I ao século X a.C., e caracteriza-se pela prática da meditação com o objetivo de atingir o êxtase espiritual para ter acesso aos segredos que envolvem a divindade. No período entre 1150 a 1250, aproximadamente, o misticismo se manifesta pela prática do ascetismo absoluto, quando houve a renúncia às coisas mundanas, trazendo a serenidade da mente e o altruísmo extremado. Multiplicou-se a prática da magia em rituais de iniciação como, por exemplo, a criação de um ser chamado *Golem*, que era acessado por meio da meditação e da oração. Dizem que *Golem* representava a alucinação coletiva dos iniciados no êxtase místico. Sua lenda se faz presente tanto na literatura da época quanto na posterior.

A Cabala profética se manifesta no período depois de 1250 até o final do século XIII e início do século XIV. Nessa fase, surge a natureza da profecia cabalística, na qual os métodos de leitura e interpretação se desenvolvem por meio de regras específicas para a compreensão mística dos textos sagrados, assim como novas técnicas de meditação são criadas, introduzindo-se o uso da combinação das letras hebraicas e dos nomes de Deus. No final do século XIII, na Espanha, foi estabelecida a influência decisiva da Cabala espanhola até os dias

de hoje. Foi um período de grande importância na história da Cabala, pelo surgimento da maior obra do misticismo judaico, o *Sefer Ha Zohar*, traduzido como o *Livro do Esplendor*. Essa obra contém um material teórico vastíssimo, que versa a respeito da Criação e da compreensão oculta dos mistérios de Deus e do universo. Tal obra foi atribuída a Moisés e Leon.

Em meados do século XVII, o surgimento da expectativa messiânica fez surgir o pseudo messianismo, com especial destaque para Shabatai Tzivi. O período anterior abre espaço para o século XVIII, no qual surge, na Europa oriental, a tendência do movimento hassídico ou hassidismo, em reação ao messianismo, estabelecendo uma nova perspectiva para o misticismo, quando os conceitos cabalísticos são popularizados e menos intelectualizados, dando acesso a quem quisesse conhecer. Tal período trouxe uma contribuição bem significativa para o movimento místico pela simplicidade do serviço a Deus por meio da dança, do canto e da alegria, e a difusão da literatura anônima e popular como meio de transmissão dos valores, religiosos, éticos e espirituais; a influência do hassidismo prevalece até os dias de hoje, sendo ele o último movimento de expressão da Cabala.

Segundo a história do judaísmo, esse conhecimento sagrado era reservado apenas aos sacerdotes e transmitidos de forma oral para serem protegidos da profanação. E aí se encontra a explicação de porque o misticismo está tão oculto nos textos do judaísmo.

A sabedoria da Cabala é fundamentada em três livros sagrados que contêm todos os mistérios do universo: a *Torá*²⁰, o *Zohar*²¹ e o *Sefer Ietsirá*²². Quando bem estudados e compreendidos podem nos levar, segundo Mecler (2013, p. 17), a uma vida de realizações significativas.

A proposta de trabalho das Orações Corporais se desenvolve sustentada pela Cabala, que também chamo de diagrama. Portanto, ambos os termos poderão ser utilizados ao longo do trabalho.

É desse ponto que pretendo descrever como Zalzman criou, a partir dos conteúdos da Cabala, as doze coreografias, que estão inseridas no conjunto das Danças Hebraicas de Louvor, entre as quais se encontra a Oração Corporal *Malachim*, objeto de estudo desta pesquisa. Para tanto, será necessário adentrarmos o universo desse diagrama (ver Figura 6) com o propósito de conhecer sua estrutura, desvelar suas simbologias e significados, e

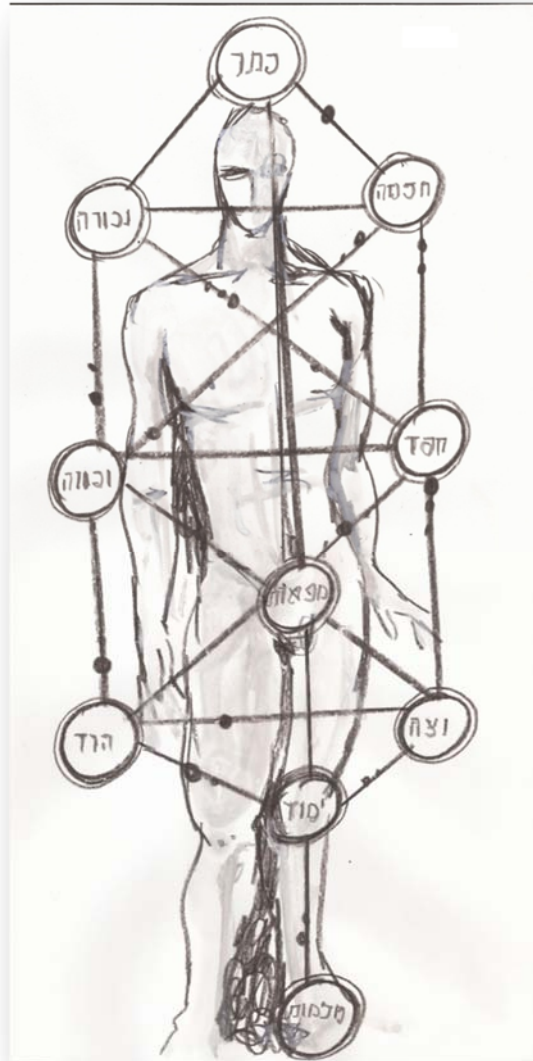
²⁰ A *Torá* – o antigo testamento da Bíblia, também denominada “Os cinco livros de Moisés”, denominados de Gênesis – Êxodo – Levítico – Números – Deuteronômio é o mais codificado de todos os textos (MECLER, 2013, p.17).

²¹ O *Zohar* – que antecipou em muitos séculos importantes descobertas da ciência (MECLER, 2013, p.17).

²² O *Sefer Ietsirá* – um pequeno pergaminho repleto de fórmulas sobre o funcionamento do universo, considerado também o mais antigo livro de astrologia da humanidade (MECLER, 2013, p.17).

entender como Zalcmán uniu esses dois contextos, deslocando os ensinamentos da Cabala, transpondo-os para os movimentos da dança.

Figura 6 – Cabala a Árvore da Vida



Fonte: Desenho em aquarela e grafite por Maurício Franco, 2013.

Essa construção necessitará de um olhar em movimento para entender o corpo que dança, gerando gestos, movimentos representativos dos valores culturais e sociais da tradição judaica, especificamente contidos nos referenciais da Cabala; e que o diálogo entre ambos se dá permanentemente em sua *totalidade*, cujas partes podem mudar de disposição sem modificar o conjunto, conforme conceitua Abbagnano (2000). Com a compreensão de *totalidade* será possível construir rizomas. Não pretendo me fixar na estrutura linear suscitada pela Árvore da Vida, lembrando que a leitura será a partir do olhar rizomático deleuziano.

A fim de que esse olhar rizomático esteja claro, será necessário desconstruir limites, delimitações, linhas que marcam início e fim. E é desse lugar que permito a abertura de um olhar diferenciado à Cabala, num contínuo ir e vir de energias que se ampliam, num devir.

E para ampliar esse olhar, detalho, a seguir, como esses mundos e as *Sefirot* estão dispostas na Árvore da Vida, deixando aparente seu conteúdo filosófico, e tentando construir uma teia de diálogos entre esses conteúdos e o pensamento rizomático. Para isso, alio-me às palavras de Deleuze e Guattari (1995, p. 17-18), a fim de refletir e entender como essa estrutura da Árvore da Vida poderá ser construída como rizoma:

A árvore impõe o verbo "ser", mas o rizoma tem como tecido a conjunção "e... e... e..." Há nesta conjunção força suficiente para sacudir e desenraizar o verbo ser. Para onde vai você? De onde você vem? Aonde quer chegar? São questões inúteis. *Entre* as coisas não designa uma correlação localizável que vai de uma para outra e reciprocamente, mas uma direção perpendicular, um movimento transversal que as carrega uma e outra, riacho sem início nem fim, que rói suas duas margens e adquire velocidade no meio.

Nessa construção perpendicular em movimento transversal vou mais fundo, com o propósito de perceber as simbologias ocultas no diagrama; deixo-me transportar por meio de cada leitura, percebendo os entrelaçamentos e a presença nítida de uma potência sublime representada pela energia sutil que salta de cada esfera, as *Sefirot*. Coloquei-me à disposição do universo para que minha alma pudesse ler e entender todos aqueles símbolos ali representados e distribuídos entre os quatro mundos, e assim, transpor para a escrita a mensagem sentida. Sendo assim, abro-me e me coloco-me a serviço dessa energia sutil para que os sentimentos que aqui serão narrados possam retratar o que é difícil exprimir em palavras.

A continuidade desse diálogo se dá à luz dos seguintes autores: Scholem (2009, p. 7), que retrata a Cabala como sendo literalmente “tradição”, isto é, a tradição das coisas divinas, a suma judaica; Sender (2004) percebe a Cabala, como o recebimento, a tradição antiga das coisas divinas, onde dar e receber são a cosmologia nativa e a vertente mística do judaísmo; tem sua relação direta com Deus; Zalzman (2013)²³, a idealizadora das doze danças que compõe o sistema das Danças Hebraicas de Louvor, entende a Cabala como uma transformação, um refinamento da persona, a volta à luz primeira, à essência do ser espiritual, cujo fundamento encontra-se no judaísmo, mas não está ligada a uma religião, ela é universal, é uma forma de ver e entender a vida.

²³ Entrevista coletada em Belém no dia 21 de abril 2013.

Incluo o trabalho de Zalman na Pedagogia das Danças Circulares Sagradas, por serem “danças meditativas”, uma vez que o próprio Bernard Wosien as denominou de Danças Sagradas. São, portanto, danças meditativas, inseridas no quadro geral das danças de matriz teológica hebraica. Segundo Barton (2006), Wosien resistiu em denominá-las Danças Sagradas para que não tivessem uma conotação religiosa, no entanto, mais tarde, essa expressão tornou-se popular na Fundação *Findhorn*: ele queria expressar a espiritualidade das danças, que também eram usadas como “uma ferramenta para canalizar a energia de cura para os dançarinos e também para o resto do planeta” (BARTON, 2006, p. 19).

A partir das percepções e interpretações dos autores citados sobre a Cabala, passei a coletar algumas palavras-chave, como tentativa de colher a essência parcial do meu entendimento sobre o que é a Cabala. São elas: tradição das coisas divinas, dar e receber, Criador, luz primeira, relação direta com Deus, transformação, refinamento. Em todas as obras pesquisadas, essas palavras-chave foram mencionadas como a base dos ensinamentos desse diagrama, e cada autor refere-se a ele de acordo com sua concepção.

Considero adequado observar que a intenção desta pesquisa não é o aprofundamento no estudo da Cabala, em sua complexidade e linguagem, por ser um sistema cheio de mistérios a desvelar. O que pretendo abordar são apenas os fundamentos básicos do diagrama, possibilitando ao leitor uma viagem fluida e interessante pelo interior dos mundos e suas respectivas *Sefirot*, objetivando a compreensão do sistema das Danças Hebraicas de Louvor, tendo a Cabala como metodologia que ampara a discussão teórica e consequentemente desvela seus ensinamentos, sua simbologia, seu ritual e sua cosmologia implícita, diluídos e imbricados em cada passo da dança.

Assim, prossigo nas entranhas dos ensinamentos da Cabala, a caminho de construir rizomas e não raízes.

2.1 Os quatro Mundos, suas *Sefirot* e seus Atributos Divinos

*Às tuas mãos entrego minha respiração.
Teu sopro vital noite e dia dentro de mim,
Meu corpo é teu instrumento. Tua oferenda.
Com tua presença em mim, nada tenho a temer.
(Tradução livre de um poema por Rav Zalman)*

Ainda dando continuidade à resposta da primeira questão: Qual é o sentido da Cabala, a Árvore da Vida e onde ela se localiza na trama da Oração Corporal *Malachim*? É necessário desvelar os quatro mundos existentes no diagrama, localizar as dez *Sefirat*, conhecer seus

atributos divinos e, conseqüentemente, localizar a Oração Corporal *Malachim* dentro deste contexto.

Prossigo na trilha dos devaneios, que foi dando passagem ao devir-presente, arriscando construir rizomas e não raízes, para encontrar um caminho possível, dialogando com pensamento rizomático deleuziano. Um desafio!

Para dar início a essa jornada no diálogo entre esses dois reinos, me aproprio de Deleuze e Parnet (1998, p. 57), que me iluminam com o seu conceito de devir:

É antes um encontro entre dois reinos, um curto-circuito, uma captura de código onde cada um se desterritorializa [...]. Mas há encontro onde cada um empurra o outro, o leva em sua linha de fuga, em uma desterritorialização conjugada. [...] não existe agenciamento que funcione sobre um único fluxo.

Ao se desterritorializarem, ambos os reinos constroem outras linhas em busca de desvelar novas densidades quando percorrem a trilha dos vinte e dois caminhos, representados pelas linhas que interligam os mundos e suas respectivas *Sefirot*. Sender (2004, p. 41) ajuda a desvendar os mundos existentes na Árvore da Vida.

Segundo a Cabala a Criação se manifesta em quatro densidades diferentes de matéria, da mais sutil à mais densa, gradativamente, em direção descendente, a partir da luz absoluta. Isso significa que, no ato da Criação, a luz emanou da fonte original e, à medida que dela se distanciava, ia se adensando, cada vez mais, até a materialidade perceptível pelos cinco sentidos. Em outras palavras, o universo criado contém quatro graus que se sobrepõem, tendo como medida as noções de espírito e matéria. Esses graus são chamados de “mundos”. Entende-se, então, que os mundos superiores são sutis e espirituais, e os mundos inferiores, densos e materiais.

Mergulhada mais uma vez em devaneios, fui além do aparente, coloquei-me receptiva àquele diagrama da Árvore da Vida, buscando entender sua complexidade. Disponibilizei-me a ler as entrelinhas dos ensinamentos da Cabala como uma maneira de desconstruir a hierarquia e a ordem nela contida como árvore, para poder reconstruí-la no formato rizomático deleuziano e compreendê-la a partir dos princípios de conexão e de heterogeneidade: “qualquer ponto de um rizoma pode ser conectado a qualquer outro e deve sê-lo. É muito diferente da árvore ou da raiz que fixam um ponto, uma ordem” (DELEUZE; PARNET, 1989, p. 4).

É evidente que a forma de construção de ambos os pensamentos, árvore e rizoma, são ambíguas, porém, o conteúdo neles existentes são análogos, e, portanto, mesmo que o

diagrama seja recriado a partir do rizoma deleuziano, os ensinamentos contidos não se diluem, permanecem nos intermeios, num movimento transversal que perpassa entre eles o tempo todo.

É na captura de símbolos e códigos existentes em cada fundamento filosófico da Cabala, à luz de Zalzman e demais autores, juntamente com o pensamento rizomático deleuziano, que pretendo estabelecer relações.

Agora passo a costurar os fios que entrelaçam os dois reinos: a Cabala e o sistema das Danças Hebraicas de Louvor, descrevendo e detalhando como Zalzman criou as danças e as contextualizou a partir dos referenciais do diagrama, num diálogo permanente entre Mecler, Sender e Deleuze. Ressalto que inicialmente descreverei a Cabala na sua forma original.

Ao coreografar uma dança, Zalzman escolhe o assunto a ser trabalhado, em seguida busca orações judaicas que se relacionem com o conceito escolhido. Muitas vezes pede para alguém musicá-lo, ouve bastante a música e segue a intuição de um único movimento que, para ela é a matriz a ser desenvolvida. Raramente ela coreografa, desenvolve os outros passos através deste movimento de base e nos esclarece:

É como se eu canalizasse a dança. Cheguei a trabalhos que a dança acabou de ser feita no próprio momento de ensinar. As poucas danças que eu coreografei, pensei movimento por movimento, eu acabo deixando de lado, não fala com a minha alma. (ZALCMAN, 2013)²⁴

No processo de criação das Danças Hebraicas de Louvor, Zalzman (2013)²⁵ relata:

Eu nunca gostei de criar sem um tema maior ou um ensinamento, um conceito por trás. Para mim, a dança é um instrumento para dizer alguma coisa. Eu sempre tive a necessidade de falar algo através das danças. Eu juntei meu conhecimento espiritual judaico, que são conceitos universais, e aplicados a qualquer pessoa que busca o caminho da espiritualidade, com a minha arte, a Dança. Eu acreditava que as danças circulares eram sagradas e que tínhamos que falar através dela. Acreditava que podíamos transformar muita coisa através delas, que podíamos trazer pessoas de volta para seu eixo.

Para Zalzman (2008, p. 5), a Cabala é um sistema cabalístico hierárquico em forma de árvore:

[...] uma interação de dez emanções energéticas primordiais, PORTAIS de COMUNICAÇÃO, cada um com qualidades específicas agrupadas em

²⁴ Entrevista coletada via email em 23 de janeiro de 2013.

²⁵ Idem.

quatro mundos: Mundo Físico, Mundo Emocional, Mundo Intelectual e o Mundo Espiritual.

Para cada emanção, Zalzman (2008) atribuiu uma oração corporal de acordo com as características de cada um dos dez portais de comunicação ou *Sefirot* existentes nos mundos da Cabala. Portanto, duas das danças foram coreografadas, uma para representar a entrada na Cabala e outra, para representar a saída da Cabala, perfazendo o total de doze danças que compõem o repertório do sistema das Danças Hebraicas de Louvor: Oração Corporal *Malachim* (dança que acompanha os praticantes antes da entrada na Cabala), Oração Corporal *Mode Ani Lefanecha*, Oração Corporal *Sefarad*, Oração Corporal *Haiom Arat Olam*, Oração Corporal *Kol Hanesama*, Oração Corporal *Avinu Malkeinu*, Oração Corporal *Mareh Cohen*, Oração Corporal, *Dodi Li*, Oração Corporal, *El Na Refana La*, Oração Corporal *Kadish*, Oração Corporal *Misheberach*, Oração Corporal *Marcas do Caminho* (dança de saída da jornada da Cabala). Cada uma dessas orações tem seu significado, entendendo, incorporando e experimentando, a partir delas, quatro conceitos básicos que definem a ideia do divino e relação ao ser humano, conforme ressalta: eu existo, eu sou amado, tudo é claro e eu sou sagrado, que se referem aos quatro mundos da Cabala.

Esses portais de comunicação, assim chamados por Zalzman, são as dez *Sefirot* que constituem a Árvore da Vida e, consequentemente, possuem seus atributos divinos. Tais atributos são interpretados tanto como um estado do universo, quanto podem ser lidos como estados de consciência, ou seja, podem ser lidos tanto microcosmicamente, do ponto de vista do homem, quanto macrocosmicamente, do ponto de vista do universo em geral. Nesse sentido, Sender (2000, p. 43) nos diz:

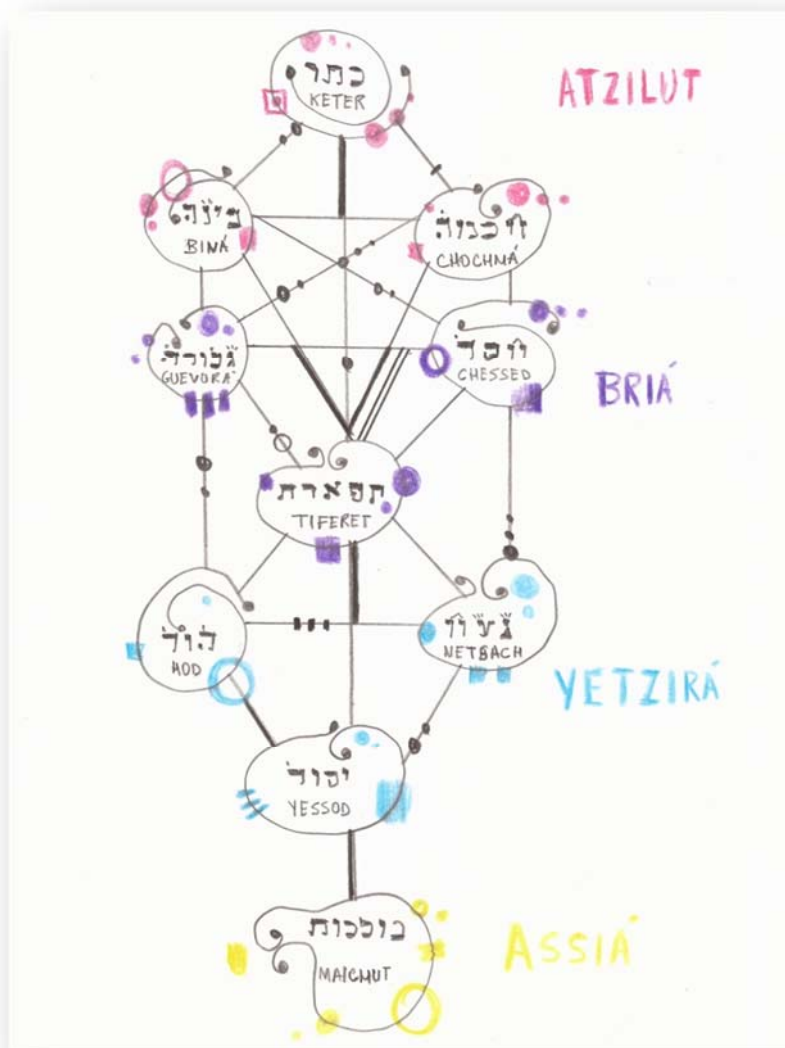
As Sefirot se traduzem como Esferas ou Emanações. Se manifestam no mundo da Emanação, o plano mais elevado, mais espiritualizado e mais próximo à fonte de luz. Nesse plano, as Sefirot [...] são denominadas de acordo com os dez atributos de Deus no seu aspecto criador [...] onde ele se manifesta com a medida da misericórdia, ou com a medida da severidade, ou ainda com a medida do equilíbrio.

Portanto, o que Sender quer dizer é que a Cabala, possui dez esferas representadas pelas *Sefirot* que, de acordo com os ensinamentos do diagrama, manifestam-se em quatro densidades diferentes de matéria, da mais sutil – denominada de *Keter* – a mais densa, chamada de *Malchut*, gradativamente, em direção descendente. Isso significa que, no ato da Criação, a luz emanou da fonte original e, à medida que dela se distanciou, ficou cada vez mais densa, ou seja, o universo criado contém quatro graus que se sobrepõem, tendo

como medida as noções de espírito e matéria. Esses graus são chamados de “mundos”. “Entende-se, então, que os mundos superiores são sutis e espirituais, e os mundos inferiores, densos e materiais. Entende-se também que os mundos sutis estão mais próximos à fonte, e os mundos densos, mais distanciados” (SENDER, 2000, p. 41).

Scholem (2009) descreve as *Sefirot* como sendo a representatividade da estrutura mítica especial de um complexo cabalístico no qual Deus pode ser reconhecido em dez categorias fundamentais que servem como base à noção das *Sefirot*. O reconhecimento de Deus como um ocultamento inefável poderá surgir diante de nós como o Criador: “Deus aparece nas suas potências, no tronco e nos ramos da “árvore” teogônica e cosmogônica, estendendo sua energia a esferas cada vez mais amplas” (p. 123) (ver Figura 7).

Figura 7 – Árvore da Vida dos quatro mundos e suas *Sefirot*



Fonte: Desenho em grafite e lápis de cor por Maurício Franco, 2014.

Portanto, ao estabelecer tais observações sobre a representatividade das *Sefirot*, Zalcman (2008) propôs vivenciar essas emanções energéticas transpostas para os passos coreografados da dança, por entender que a Cabala é um movimento transformador cujo um dos princípios é o equilíbrio entre dar e receber, tornando-o, assim, universal e com uma linguagem acessível. E vivenciando tais emanções energéticas por meio do movimento rítmico do corpo e da repetição de mantras, cada Oração Corporal criada para as dez *Sefirot* é uma espécie de “gatilho”, através do qual o participante entra em contato com esses mundos da Cabala, onde supostamente acontece o encontro com o Criador. Para entendermos melhor, Zalcman (2007, p. 2) explica:

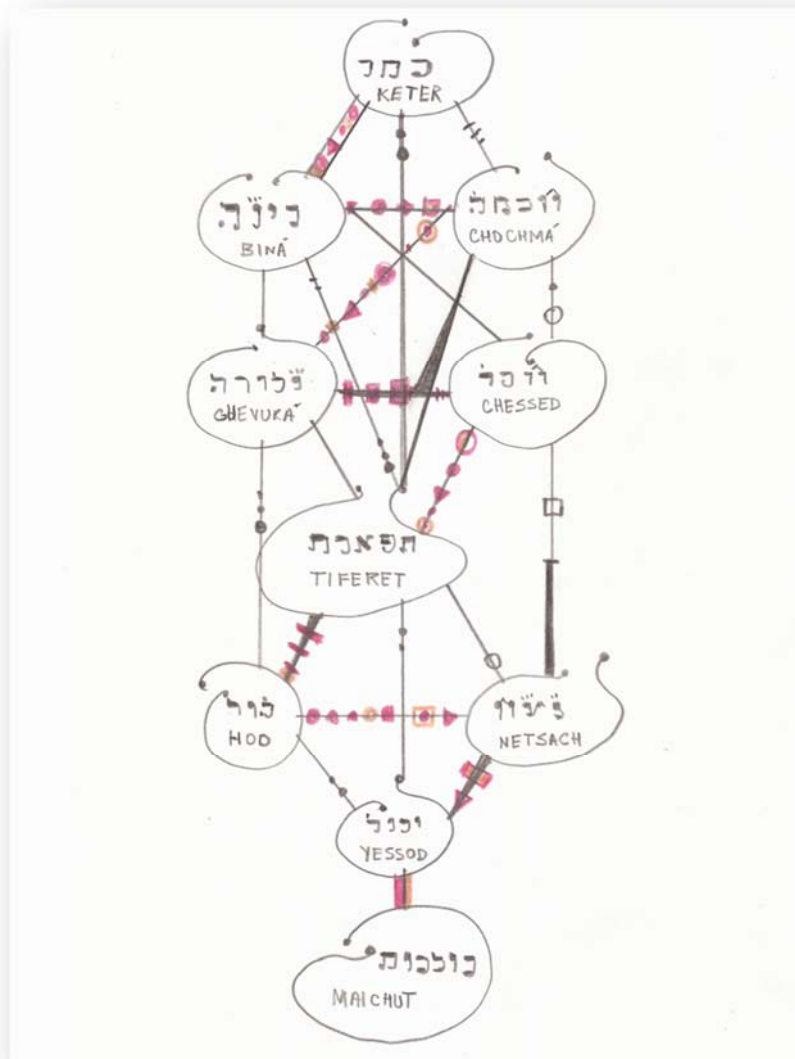
A Oração Corporal é uma respiração, uma maneira de vivenciar os rituais litúrgicos, abrindo espaço para percepções, reflexões e conexões. O movimento rítmico do corpo, do *nigunim* (mantras) ou das orações, se torna um meio de estar em contato com a fonte da vida, que para o judaísmo místico podemos chamar de Árvore da Vida, a Cabala. Elas são um meio de liberar a energia psíquico-mental e devolvê-la à terra através do corpo. Esta, na Dança Circular pelo espaço, a remete ao Cosmos.

A partir do entendimento de como Zalcman construiu todo o sistema das Danças Hebraicas de Louvor, baseado nos referenciais da Cabala, passo a desvelar o diagrama, aprofundando cada símbolo existente e seus significados.

Para tanto, será necessário despir-se das estruturas rígidas e das camadas densas que residem no corpo físico. Necessário deixar o corpo exposto e a alma receptiva para absorver todos os ensinamentos que a Cabala tem a oferecer. Não é fácil se liberar de preconceitos e negatividades acumulados no ego. E para seguir viagem é preciso chamar os anjos, os mensageiros – os *Malachim*, como são chamados em hebraico –, para nos ajudar a adentrar os mundos da Cabala.

Como bem observamos, na Cabala, em sua forma de Árvore, os quatro mundos relacionam-se com o estágio evolutivo do ser humano dentro da perspectiva cabalística. Os mundos representam a jornada evolutiva do homem, interligados por vinte e dois caminhos, representado pelo traço vermelho que percorre a árvore, desde *Keter* até *Malchut* (ver Figura 8).

Figura 8 – Caminhos que interligam as *Sefirat*



Fonte: Desenho em lápis de cor por Maurício Franco, 2014.

Sabendo disso, sigo caminho e aprofundo meu olhar para absorver as simbologias que se revelam. Como já mencionado pelos autores, a Cabala é constituída de quatro mundos. Sender (2004, p. 42) esclarece: “a ideia dos quatro mundos da Cabala se baseia em inferências a partir dos versículos obscuros do Antigo Testamento”, assim designados: 1) *Atzilut* ou Mundo da Emanação; 2) *Briá* ou Mundo da Criação; 3) *Yetzirá* ou Mundo da Formação e 4) *Assiá* ou Mundo Físico.

Dentro desses mundos, o diagrama é a unidade elementar da Criação, a menor partícula indivizível contendo os elementos do todo, e cada um desses dez elementos possui um conteúdo. Tais elementos, em número de dez, chamados de *Sefirot*, estão representados por um complexo de símbolos cabalísticos referendados no diagrama. Nele, cada *Sefirat*

(singular de *Sefirot*), portal de comunicação, como designa Zalcman (2008), se interliga aos vinte e dois traços que são análogos às letras do alfabeto em hebraico e simbolizam os caminhos por onde fluem a luz infinita e a força criadora.

Na interpretação de Mecler (2013, p. 43), os dez círculos que compõem o diagrama significam:

Tudo que existe é manifestação da Luz. Através do caminho pelo qual se propaga, desde seu ponto inicial até chegar à nossa percepção nesse mundo físico, existem cortinas. Estes dez círculos da árvore fazem referência a estas cortinas, que, segundo a Cabala, são dez. Encobertos por elas deixaram de perceber a maior parte da realidade. O mundo físico, dos 10% aparentes, no qual vivemos se encontra após a décima cortina, e é, portanto, onde se tem menor visão da totalidade. Por ficar delimitada por uma cortina, passamos a achar que ele é tudo que existe. Quando passamos a enxergar o mundo dos 100%, nossa visão se amplia em dez vezes. Torna-se possível entender a profunda dinâmica relacionada a tudo aquilo que se apresenta em nosso caminho. Trata-se de uma visão magnífica, que traz um significado todo especial à experiência da vida.

Então, de acordo com Mecler (2013), cada *Sefirat* tem seu próprio nível, no qual manifesta sua essência previamente oculta do divino devir.

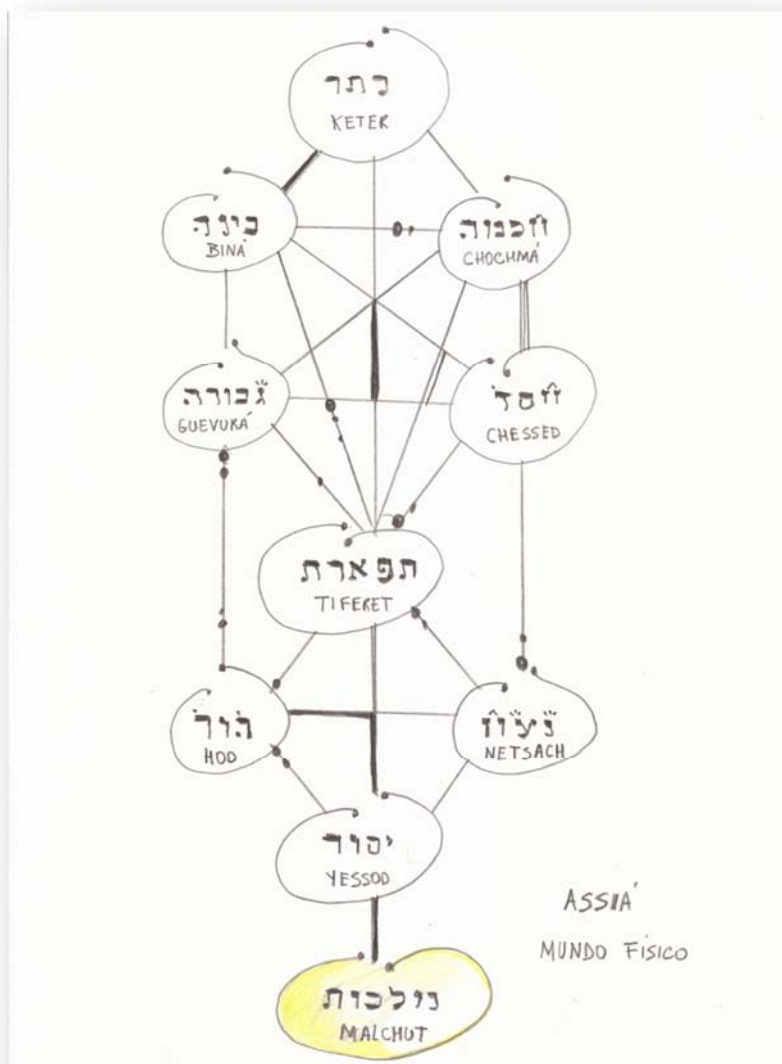
Zalcman entende a Cabala como uma complexa interação de dez emanções energéticas primordiais, chamadas por ela de portais de comunicação, as *Sefirot*, cada uma com qualidades específicas, agrupadas em quatro mundos: 1) Mundo *Assiá*, ou Mundo Físico, a *Sefirat* representativa *Malchut*; 2) *Yetzirá* ou Mundo da Formação, as *Sefirot* representativas *Yessod*, *Hod* e *Netzach*; 3) *Briá* ou Mundo da Criação, as *Sefirot* representativas *Tiferet*, *Guevurá* e *Chessed*; 4) *Atzilut* ou Mundo das Emanções, as *Sefirot* representativas *Biná*, *Chochmá* e *Keter*.

Disponho-me a conduzir o fio do novelo que irá ligar, tecer as *Sefirat*, estar conectada a elas e sentir suas densidades, adentrando mais profundamente. Partiremos do mundo físico, passando pelas dez emanções energéticas (as *Sefirot*) e chegaremos ao mundo espiritual, a partir da estrutura original cabalística representada pela Árvore da Vida.

Tecer fios e me sentir parte, sentir sensações, “ser de sensação não é a carne, mas o composto das forças não humanas do cosmos [...]”. A carne é somente o revelador que desaparece no que revela: o composto de sensações” (DELEUZE, 2010, p. 216). Assim me converto para estar mais próxima, e me lanço em qualquer uma das direções ao encontro da Árvore da Vida traduzida pelos estudiosos.

Aberta às sensações penetro na *SefiratMalchut*, pertencente ao Mundo *Assiá*, (ver Figura 9) é a dimensão do mundo físico da ação, única *Sefirat* na qual a matéria pode existir. O homem habita com seu corpo denso, no qual deverá trabalhar para a recuperação de seu estágio evolutivo ao seu estado original. “Presença e escolha são dois temas essenciais” (MECLER, 2013, p.47). A Oração Corporal criada por Zalcman chama-se *Mode Ani Lefanecha*. Segundo ela, esta oração pertence ao grupo das orações da manhã. Ao dançá-la, tenta-se diminuir a dicotomia entre corpo e mente. A respiração traz um ritmo individual e progressivo, tomando cada vez mais partes do corpo. Aqui começa-se a atingir um estado de permanência com o corpo e o domínio sobre as sensações carnis. Aqui se encontra um estado de consciência total. Aqui a percepção é: eu existo, tudo é perfeito.

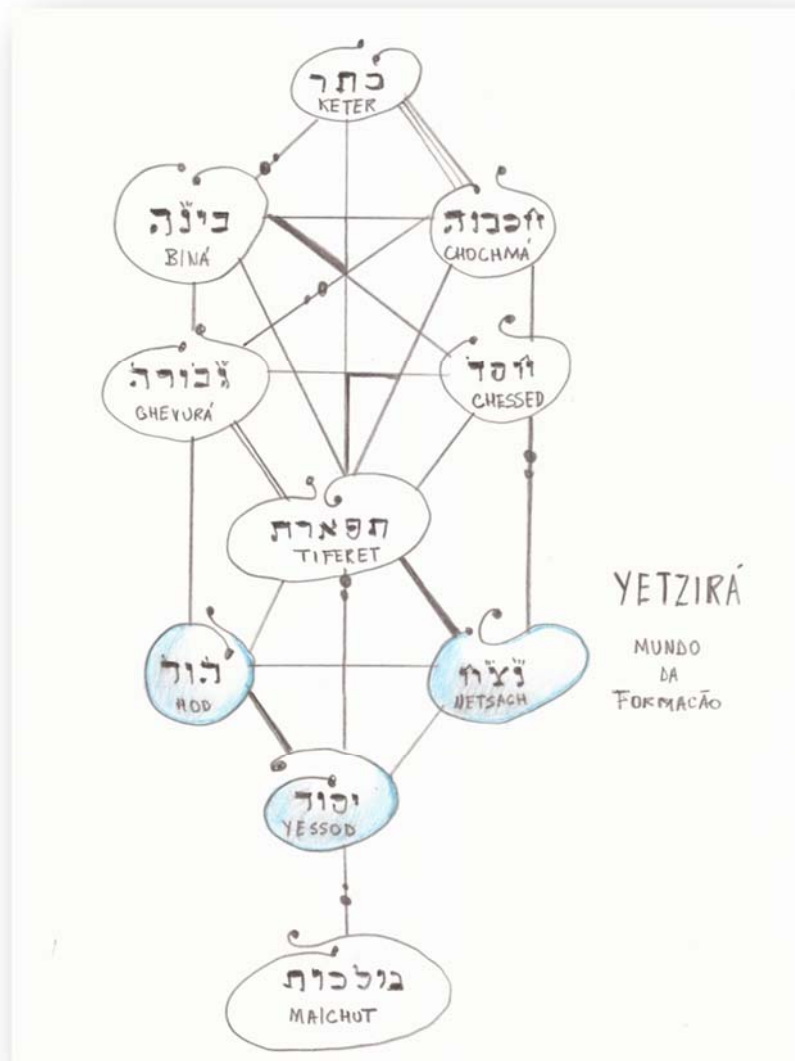
Figura 9 – Mundo *Assiá* ou Mundo Físico



Fonte: Desenho em grafite e lápis de cor por Maurício Franco, 2014

Seguindo, transporto-me e me ligo ao Mundo *Yetzirá* ou Mundo da Formação. Este portal está composto de três *Sefirat*: *Yessod*, *Hod* e *Netzach* (ver Figura 10).

Figura 10 – Mundo *Yetzirá* ou Mundo da Formação



Fonte: Desenho em grafite e lápis de cor por Maurício Franco, 2014.

Na segunda dimensão encontro a *Sefirat Yessod*. A palavra-chave aqui é Propósito, é a saída de uma percepção puramente física do universo para ingressar no mundo espiritual. A terceira dimensão Hod está relacionada à palavra-chave Refinamento: uma das razões para se estar vivo é fazer as coisas cada vez melhor, aprimorar-se, reinventar-se, por meio do desenvolvimento de virtudes como a generosidade e a humildade. A quarta dimensão *Netzach* está relacionada à palavra-chave Permanência e é responsável pela necessidade do homem de se relacionar com o outro. Estão em *Netzach* os processos individuais e os criativos, o nosso

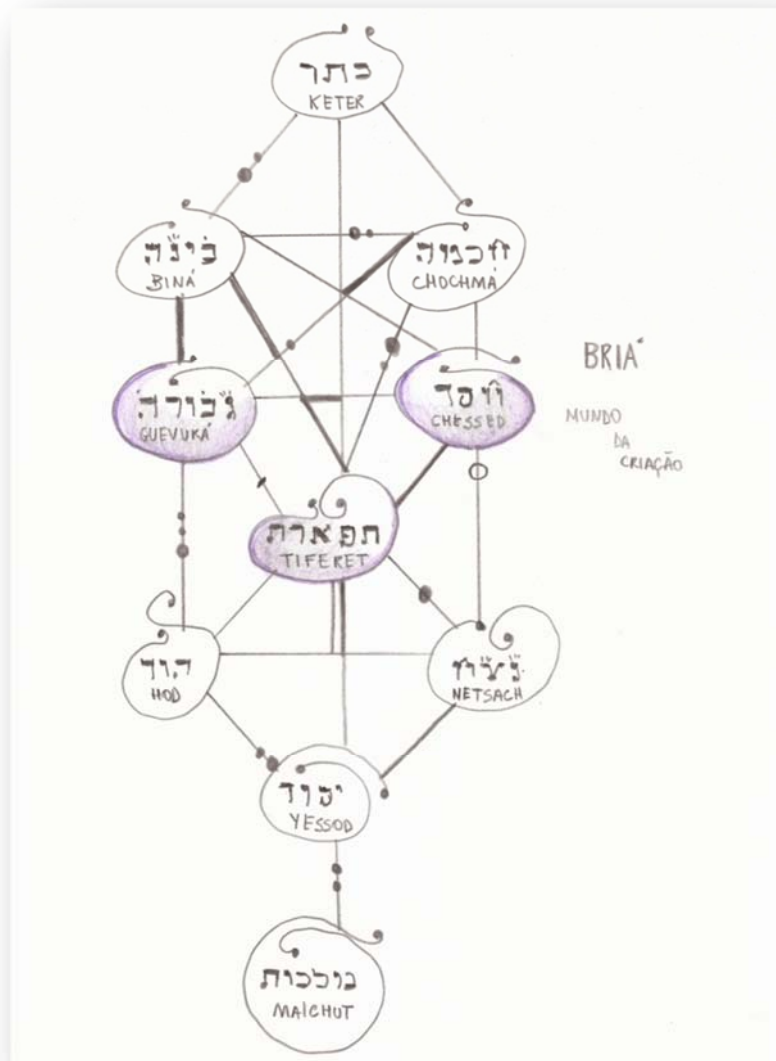
lado artista, poeta, músico e sonhador. Relacionada também à imortalidade, é uma grande chave do caminho espiritual. E assim Mecler (2013, p.77) conclui: “O estudo da árvore da vida ajuda-nos a desentupir nossos canais receptores para que possamos ser preenchidos pela luz que vem do mundo infinito [...]”. Segundo Zalcman, aqui se prepara o corpo para ir adiante com a alma desperta. Com o coração tranquilo, a mente se esvazia para dar lugar ao silêncio.

A Oração Corporal em *Yessod* chama-se *Sefarad* ela tem o cuidado de demonstrar a riqueza de toda uma época da cultura dos judeus serafins através dos gestos e passos sutis com muita delicadeza, para focar toda a espiritualidade desse povo com tantas limitações impostas pelas outras linhas religiosas. Em *Hod*, a Oração Corporal intitula-se *Haiom Arat Olam*. Aqui a dança retrata em seus gestos o ser humano como o maior propósito da Gênese, onde o amor de D’us por suas criaturas manifesta-se eternamente no universo. Em *Netzach*, é *Kol Haneshamah*, pertencente ao grupo dos Salmos, mais especificamente o Salmo 150, que convoca instrumentos ao louvor, representando as emanações humanas e seu potencial espiritual.

Aprofundo e teço linhas, mergulho, e ao vir à tona me encontro no Mundo *Briá* ou Mundo da Criação (ver Figura 11), habitado por arcanjos. É a ideia original da criação. Essas forças invisíveis referidas por Mecler (2013, p.70-71) têm um destino e precisamos estar atentos para entendermos que:

[...] tais energias entram pelas portas que nós mesmos abrimos. Ao nível do corpo, se abrem pela ingestão em excesso de substâncias prejudiciais ao organismo, como o álcool, o fumo, os remédios, as drogas psicotrópicas e também o sexo. [...] o desejo sexual mal conduzido abre portas para essas energias.

Figura 11 – Mundo *Briá* ou Mundo da Criação



Fonte: Fonte: Desenho em grafite e lápis de cor por Maurício Franco, 2014.

Na quinta dimensão, chamada *Tiferet*, residem os aspectos relacionados ao equilíbrio, à beleza e à harmonia. A principal ferramenta para adquirir o equilíbrio e a consciência contemplativa é a meditação, parte essencial do caminho cabalístico. Portanto Mecler (2013, p.71) afirma: “Mas a meditação só terá efeito desejado se realizada com permanência, com refinamento, estando atrelada a um propósito, e realizada por uma escolha consciente”. Aqui todos esses atributos fazem parte de uma percepção dentro do mundo das formas, e ao mergulharmos dentro de nós veremos que tudo não passa de ilusão, só o que é real é a presença de uma força única presente além de nós. Zalcman (2008) diz que nesta *Sefirat* o espaço de ação é ampliado, saímos do nosso espaço restrito e nos deixamos levar a lugares ainda não visitados anteriormente. Este é o momento de se libertar de padrões

predeterminados para abrir espaço ao novo. *Tiferet* é a beleza em todas as coisas: um pôr do sol, uma flor, um poema ou uma mente humana. A Oração Corporal para se chegar a esse estado chama-se *Avinu Malkeinu*.

Em Mecler (2013), o portal que dá acesso à sexta e à sétima dimensões são *Guevurá* e *Chessed*, respectivamente. O acesso a elas é realizado por meio de duas palavras-chave – Disciplina e Amor –, que são, aparentemente, distintas, mas acima de tudo complementares.

Como vimos anteriormente, existe uma contra inteligência que nos acompanha desde o nosso nascimento até o último suspiro de nossas vidas, e para dizermos não aos nossos aspectos destrutivos e seguirmos no caminho da plena realização, a Disciplina, palavra-chave da sétima dimensão, *Guevurá*, surge como uma virtude essencial.

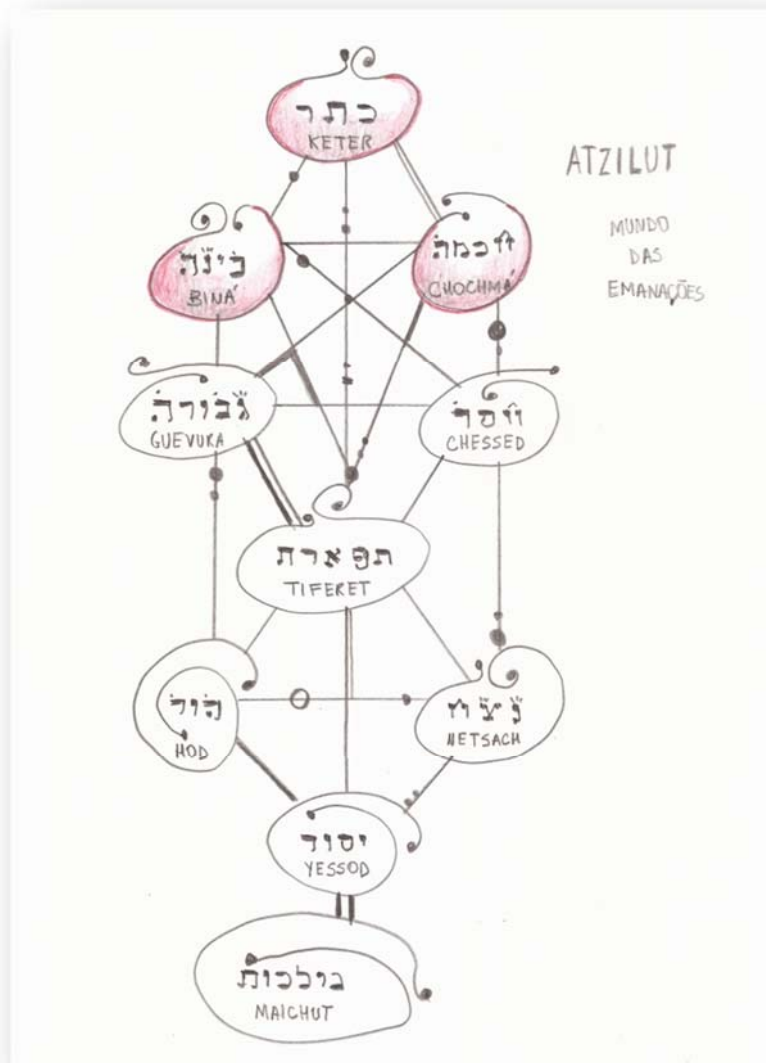
A sétima dimensão, denominada *Chessed*, está associada à Virtude do Amor e também ao desejo de compartilhar, pois quando nos aproximamos da natureza do Criador nos aproximamos da nossa própria natureza divina.

A sexta dimensão *Guevurá* está relacionada à palavra-chave Julgamento. Dessa forma, há um equilíbrio entre *Guevurá* e *Chessed*, que passa a ter também um equilíbrio entre as palavras-chave Julgamento e Misericórdia. Assim, o equilíbrio entre a sexta dimensão *Guevurá* e a sétima dimensão *Chessed* é um portal de realizações.

Zalcman (2008) compreende que *Guevurá* representa o Julgamento, a Força e o Poder. *Guevurá* é contração. Sem o equilíbrio de *Chessed* (Misericórdia), se transforma em tirania e pode nos levar a sentimentos pequenos como o ódio e o medo. *Guevurá* canaliza energia espiritual necessária para a superação dos obstáculos, sendo fundamental para a transformação de nossa natureza. A Oração Corporal é intitulada *Mareh Cohen*. *Chessed* é a manifestação da misericórdia e gentileza no mundo. Representa o desejo de compartilhar, a doação incondicional, a mão que se estende em direção ao próximo. Seu principal atributo é a expansão. Como não podemos doar indefinidamente, a sétima dimensão *Chessed* se equilibra com a sexta dimensão *Guevurá*, o desejo de dar e receber. A Oração Corporal *Dodi Li* nos traz a possibilidade de atingir a expansão.

Aberta à sensações, penetro no Mundo *Atzilut* Mundo das Emanações; suas palavras-chave são Entendimento e Sabedoria, relacionadas aos dois portais *Biná* e *Chochmá*, respectivamente. Em Mecler (2013), *Biná*, a oitava dimensão, tem como palavra-chave o Entendimento decorrente do estudo, inclusive porque a autenticidade e a dedicação estão na decodificação dos textos mais antigos da Cabala, em especial a *Torá*, o *Zohar* e o *Sefer Ietzirá*. O contato com os textos trará respostas que estarão a serviço do despertar do eu superior (ver Figura 12).

Figura 12 – Mundo *Atzilut* ou Mundo das Emanações



Fonte: Desenho em grafite e lápis de cor por Maurício Franco, 2014.

Já a palavra-chave Sabedoria está na nona dimensão chamada *Chochmá*, que significa experiência pura, real, a qual o intelecto não interfere, contato com a verdade. O ego é totalmente anulado e a sensação de liberdade é total.

Zalcman (2008) entende que o trabalho na oitava dimensão, *Biná*, significa conhecimento, tradição e capacidade de compreender, é a mãe universal, a usina geradora de energia para tudo que existe, é o portal da purificação, onde estamos conscientes de nossos erros deixando eles para trás e assim seguir em direção à entrada no mundo Divino. Estamos no mundo da magia, do amor verdadeiro (incondicional), das palavras de D'us. A Oração Corporal criada para esta *Sefirat* chama-se *El Na Refana La*; é realizada para conseguirmos o

equilíbrio no processo de cura interno e externo, e assim harmonizar corpo-mente-espírito, deixando que a cura aconteça e uma nova vida surja.

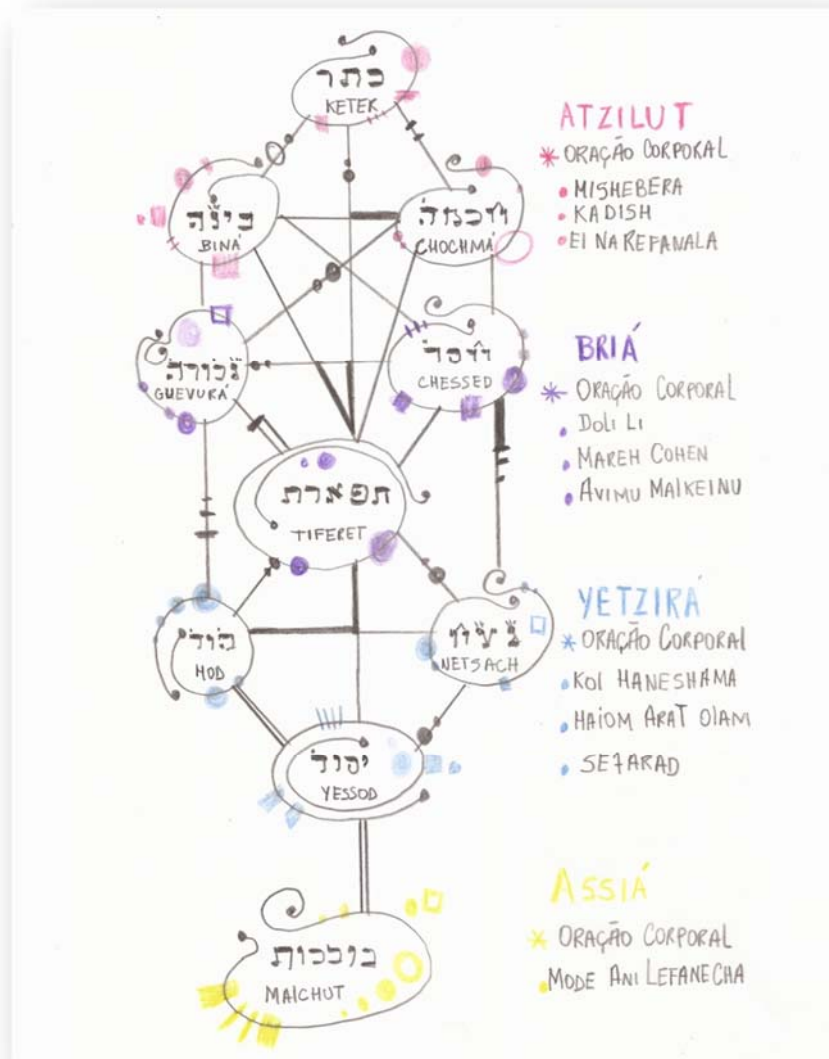
A nona dimensão *Chochmá* é o recipiente a conter toda a sabedoria do universo, a totalidade da luz que traz a sabedoria, o conhecimento e a capacidade de renovação, percepção de ir além do que nossos olhos veem. A Oração Corporal *Kadish* nos coloca em contato com essa sabedoria do universo.

A décima e última dimensão *Keter* concentra a luz e a força no seu estado mais sutil e transcende a lógica. Esta *Sefirat* está além da nossa realidade física, tudo que existe na vida emana da luz de *Keter*. Aqui podemos entender o significado da palavra-chave Certeza, conforme nos diz Mecler (2013). Quando chegamos a *Keter*, a décima dimensão, atingimos todas as virtudes da Árvore da Vida. É nessa dimensão que a palavra-chave Milagre torna-se possível, pois já não existem as limitações da matéria nem as dúvidas, que nos levam aos medos e, conseqüentemente, à estagnação, os maiores obstáculos para a autorrealização humana.

A Oração Corporal criada por Zalzman para esta décima dimensão é *Mishebera*. A dança nos ajuda a entrar em contato com nossos guias e mestres. A sensibilidade é a florada e nos conectamos com a energia sutil. Aqui a emanção é a do amor verdadeiro. Aqui a percepção é: eu sou sagrado.

Assim, perfazemos o caminho dos quatro mundos e suas dez *Sefirot*, com seus atributos divinos. As dez danças citadas acima criam linhas para fora, se desterritorializam para além dos limites invisíveis do diagrama da Cabala, e se reterritorializam em outras duas linhas de fuga. Essas duas linhas de fuga são a Oração Corporal *Malachim* e a Oração Corporal Marcas do Caminho. A primeira, objeto de estudo desta pesquisa, que intenciona evocar a presença das entidades angélicas que acompanharão os praticantes até a entrada na Cabala; a segunda, é a dança de saída, que abre outras linhas de fuga intencionando plasmar no universo o caminho percorrido, sintetizado na Figura 13.

Figura 13 – Cabala a Árvore da Vida e respectivas Orações Corporais



Fonte: Desenho em grafite e lápis de cor por Maurício Franco, 2014.

Neste percurso pela Cabala, onde estiveram comigo Mecler e Zalcman, pude perceber que os ensinamentos do diagrama são um só, porém seus percursos são realizados por vias diferenciadas, onde tudo é manifestação da luz, o autoconhecimento é o ponto convergente e a dança, a mensagem poética.

Esse ponto, no entanto, contém linhas de agenciamento que se traçam, se compõem, são imanentes umas às outras, e é com essas linhas de agenciamento que me lanço ao mergulho ainda mais profundo, desafiando desconstruir as raízes e construir rizomas.

2.2 Cabala como Rizoma da Vida

Imbuída do fluxo intensivo por meio do qual busco transformar a configuração da imagem da Cabala, a Árvore da Vida em rizoma, sigo adiante. Cada palavra escrita é o esforço de comunicar como isso será realizado.

Neste percurso, estarão me auxiliando teoricamente Deleuze, Bachelard e Sender, na inferência aos princípios da tradição mística do judaísmo que é a Cabala.

Assim, concebi a imagem que me ajuda a ter esse olhar rizomático deleuziano que transforma a Cabala, a Árvore da Vida, em Cabala como Rizoma da Vida (ver Figura 14), como passo a denominá-la a partir de agora. E para sustentar essa nova configuração da imagem de árvore, transformada em imagem de rizoma, comungo do pensamento de Bachelard (1991, p. 12-13), que me ajuda a interpretar e a realizar essa transição:

Não precisamos dos poetas ou das psiques em crise para confirmar a atualidade e a força das imagens e dos símbolos. A mais pálida das existências está repleta de símbolos, o homem mais “realista” vive de imagens. Repetindo, e conforme ficará abundantemente ilustrado pelo que se segue, os símbolos jamais desaparecem da *atualidade* psíquica: eles podem mudar de aspecto; sua função permanece a mesma. Temos apenas que levantar suas novas máscaras.

Figura 14 – Cabala como Rizoma da Vida



Fonte: Desenho em lápis de cor de Maurício Franco, 2014.

Construir rizoma é desconstruir a forma de ascensão disposta na árvore na qual parte-se da dimensão física, material, densa, representada na árvore pela *Sefirat Malchut* e segue num movimento ascendente até a dimensão mais sutil, onde está localizada a *Sefirat Keter*. Porém, é preciso atentar quando se fala em ascensão, pois esse caminho é descrito nos textos e práticas do judaísmo referindo-se à forma de evolução humana na qual o homem sai de sua dimensão mais material e densa, para uma mais sutil e espiritual. Portanto, é importante assinalar que as simbologias e ensinamentos contidos serão preservados e honrados, corroborando com o que fala Bachelard (1991). Para reiterar o que estou propondo, reforço a definição de ascensão de Sender (2004, p. 47):

Apesar de essa jornada sugerir uma ascensão, [...] usualmente, os quatro planos são concebidos sobrepostos uns aos outros [...], interpenetrando-se, [...] pois na realidade os planos são simultâneos, ocupando o mesmo espaço, e o que se desloca é o foco da consciência.

Nesse diálogo entre Bachelard e Sender, alio e intercrucizo com os pensamentos de Deleuze e Parnet (1998, p. 36) quando conceituam rizoma:

Há multiplicidades que não param de transbordar [...] e não se deixam dicotomizar. Há, em toda parte, centros, como multiplicidades de buracos negros que não se deixam aglomerar. Há linhas que não se reduzem ao trajeto de um ponto, e escapam da estrutura, linhas de fuga, devires, sem futuro nem passado, sem memória [...]. Evoluções não paralelas que não procedem por diferenciação, mas saltam de uma linha a outra, entre seres totalmente heterogêneos; fissuras, rupturas imperceptíveis, que quebram as linhas mesmo que elas retomem noutra parte, saltando por cima dos cortes significantes... Tudo isso é rizoma. Pensar, nas coisas, entre as coisas é justamente criar rizomas e não raízes, traçar a linha e não fazer o balanço. Criar população no deserto e jamais especificar.

Diante das afirmativas dos autores acima citados, disponho desses princípios para sustentar a Cabala como Rizoma da Vida, entendendo que há uma nova geografia formada e uma nova maneira de vivenciá-la, na qual as *Sefirat* já não estão dispostas linearmente na perspectiva de degraus; elas são gramas que brotam pelo meio, as linhas se inter cruzam, e é forçoso desconstruir o viés ascendente/descendente da árvore e deixar que ela se dilua em rizomas.

Aparece uma nova imagem da Cabala; as *Sefirot* ressurgem distribuídas no espaço, de forma que não há começo nem fim, a geografia é o que importa, “[...] é o devir- presente” (DELEUZE; PARNET, 1989, p. 33).

Na jornada às *Sefirot*, o caminho é percorrido a partir de um fluxo que transita em linhas de fuga que desterritorializam em busca de novas geografias, num fluxo que se conjuga com outros fluxos, e assim, nesse ir e vir, novos devires. Deleuze e Parnet (1998, p.18) sintetizam o que quero expressar, quando me refiro à experiência de vivenciar os ensinamentos da Cabala a partir de rizomas e não de raízes:

[...] tento explicar que as coisas, as pessoas, são compostas de linhas bastante diversas, e que elas não sabem, necessariamente, sobre qual linha delas mesmas estão, nem onde fazer passar linha que estão traçando: em suma, há uma geografia nas pessoas, com linhas duras, linhas flexíveis, linhas de fuga.

Nesse trajeto, prevalece o sentir, o vivenciar, propiciando uma sensação interna de equilíbrio. Para entender adequadamente como fiz esse percurso, no qual raízes transformaram-se em rizomas, identifiquei-me com a explicação de Moreira (2009, p. 81):

Para tal, foi necessário montar o rizoma por partes, conectar as linhas cuidadosamente umas às outras, o que tornou o rizoma desmontável, permitindo-me fazer a leitura do todo a partir de qualquer entrada ou saída, não havendo a necessidade de obedecer a uma hierarquia. [...]. Tudo aqui são linhas que se espalham como num gramado horizontal [...].

Sem macular o sentido e o significado de cada símbolo, os *Malachim* estiveram presentes, com suas leves asas deixando que as energias angélicas permeassem toda a jornada para dentro da Cabala como Rizoma da Vida.

Dando continuidade à escrita e após primeiro questionamento, passo ao segundo: Por que a Cabala, a Árvore da Vida está nesta pesquisa e de que forma está interligada ao movimento das Danças Circulares Sagradas?

Para compreender como essa trama foi construída, descreverei a seguir a linha do tempo de Frida Zalcman, criadora do objeto de estudo desta pesquisa.

Frida nasceu no Rio de Janeiro. Desde muito pequena amava dançar. Na adolescência, conheceu as danças Israelis, pelas quais se apaixonou, tornando-se, mais tarde, dançarina de uma companhia de danças folclóricas Israelis. Sua formação foi em Educação em Dança e Movimento, pela Faculdade de Tel Aviv, pós-graduada em Escrita da Dança pelo Instituto Laban Jerusalém. “Entrei na dança circular focalizando por ter uma linguagem já desenvolvida própria, eu só adaptei o meu conhecimento para o objetivo das Danças Circulares Sagradas” (ZALCMAN, 2013)²⁶. Participou da formação de Danças Circulares Sagradas com a bailarina e coreógrafa Friedel Klope²⁷, quando esteve pela primeira vez no Brasil a convite da Roda de Luz, no Rio de Janeiro.

Percorreu um longo caminho como bailarina, dançou em algumas companhias cariocas de dança contemporânea e se tornou coreógrafa e diretora da Companhia de Dança Israelis, da embaixada de Israel. Trabalhou muitos anos em escolas, colaborou com Angel Vianna²⁸, no Curso de Formação para Bailarino, com grupos de dança, preparação corporal para atores, dentre outros.

²⁶ Entrevista concedida à pesquisadora no dia 02 de janeiro de 2013, no Centro Cultural Israelita, na cidade do Rio de Janeiro, no bairro do Leblon.

²⁷ Aluna e colaboradora de Bernhard Wosien.

²⁸ Filha de Libaneses, Angel nasceu em Belo Horizonte. Bailarina, artista plástica, atriz, coreógrafa, professora e pesquisadora do movimento.

Segundo Frida, seu encontro com as Danças Circulares foi casual: “Para quem acredita em casualidade, eu prefiro acreditar que estava escrito nas estrelas” (ZALCMAN, 2013)²⁹. Aos doze anos, seu filho começou a se preparar para o seu Bar Mitzava³⁰. Na época, apesar de ser de família judia, não fazia muita questão de que ele passasse por esse ritual. Ela mesma não era uma judia praticante, mas encantou-se com a espiritualidade judaica. Foi nessa época que conheceu o Rabino Nilton Bonder³¹, que a convidou para trabalhar na Sinagoga do Rio de Janeiro, pedindo a ela que criasse alguns movimentos corporais para algumas orações feitas na sinagoga. Aceitou o desafio e assim pôde unir sua espiritualidade à sua dança.

Certo dia, em um dos ritos noturnos na sinagoga, Zalcmán foi apresentada a Lúcia Cordeiro, focalizadora de Danças Populares e Sagradas Brasileiras, que se encantou com seu trabalho e perguntou-lhe onde ministrava aulas de Dança Circular. Ela respondeu que não sabia do que se tratava. Em seguida, Lúcia a convidou para participar de um *workshop* no Rio de Janeiro com um focalizador argentino chamado Pablo Scornik. Na ocasião, percebeu que o seu trabalho tinha tudo a ver com as Danças Circulares Sagradas.

Foi então que Zalcmán mostrou para Scornik uma das danças de seu acervo chamada *Shema Israel*. Quando começou a dançar, ele perguntou se poderia filmar e ela permitiu, também autorizando-o a ensinar a dança em suas rodas. Em 2005, Zalcmán apresentou seu trabalho em Curitiba e, em seguida Scornik a convidou para realizar um *workshop* no festival organizado por ele na Argentina. Desde então, as Danças Hebraicas de Louvor tomaram força e atualmente são muito bem aceitas no movimento das Danças Circulares Sagradas dentro e fora do Brasil. O elo se formou entre Zalcmán e as Danças Circulares Sagradas. Não parou mais, os bons ventos a levaram aos quatro cantos do Brasil, realizando oficinas em cidades como Curitiba, Porto Alegre, São Paulo (capital), Holambra (município de São Paulo), Belém, Natal, Recife, Florianópolis, Manaus, Salvador e Brasília. Fora do Brasil: Inglaterra, Canadá, Bélgica, Israel, EUA, México, Uruguai, Argentina e Chile.

²⁹ Idem.

³⁰ A ocasião mais importante na vida de um judeu chega quando ele atinge a idade para entrar na aliança com Deus e no compromisso de manter, estudar e praticar todos os mandamentos da Torah, aos treze anos de idade. B'nai Mitzvá (filhos do mandamento) é o nome dado à cerimônia que insere o jovem judeu como um membro maduro na comunidade judaica. Quando um judeu atinge a sua maturidade (aos doze de idade, mais um dia para as meninas; e aos treze anos e um dia para os rapazes), passa a se tornar responsável pelos seus atos, de acordo com a lei judaica. Ao completar treze anos, o jovem judeu é chamado pela primeira vez para a leitura do Torah (conhecido como Pentateuco pelos cristãos). Ao ser chamado pela primeira vez, o jovem pode, a partir daí, integrar o *miniam* (quórum mínimo de dez homens adultos para realização de certas cerimônias judaicas). (Informação verbal, Zalcmán, 2013).

³¹ Rabino responsável pela sinagoga Congregação Judaica do Brasil, sediada na cidade do Rio de Janeiro (ZALCMAN, 2008, p. 36).

Com a repercussão positiva de seu trabalho, as doze danças que ela intitulou de Danças Hebraicas de Louvor ultrapassaram os muros da sinagoga, indo em direção a novas rodas e encontrando um lugar privilegiado no movimento das Danças Circulares Sagradas, no qual, segundo Zalcmán (2008, p. 3), “a dança está para além de dançar. [...] que este caminho escolhido possa proporcionar a todos uma aproximação com o que há de mais sagrado no universo – criador³² e a criação”³³.

No VI Encontro Brasileiro de Danças Circulares Sagradas, em Embú das Artes (SP), em junho de 2007, deu-se meu primeiro encontro com o trabalho autoral de Frida, através da oficina intitulada “Dançando a Árvore da Vida – Cabala”. O tema da oficina me chamou atenção, logo fiz minha inscrição.

Dentre as doze danças do sistema, a Oração Corporal *Malachim* me chamou a atenção: a leveza dos passos e o mantra sequencial entoando os nomes dos anjos através da melodia da música, como um ritual de preparação. Despertou em mim a possibilidade de olhar para o mundo sob outro ângulo, a perspectiva de me abrir a novos aprendizados diante da vida e, desse modo, facilitar minha cura física, emocional e espiritual. A profundidade do trabalho desenvolvido a partir da Cabala, associado à Oração Corporal *Malachim*, ensinou-me a olhar o mundo de forma abrangente e, concomitantemente, a conectar-me e entender parcialmente a cultura judaica. A partir dessa descoberta percebi que não importa a forma como compreendemos o mundo, porque ele é diverso; o que importa é a unicidade, é o estado ou qualidade de ser único. Essa compreensão fez todo o sentido para mim, mesmo com as diferenças culturais, religiosas, sociais. Sinto-me ligada a um todo maior que vai além do palpável e é isso que me une ao outro. O símbolo das mãos dadas na dança reaviva essa percepção de que todos somos UM.

Experimentar, por meio da dança, os ensinamentos da Cabala foi inusitado, inovador e instigante. E realmente foi além das minhas expectativas. No primeiro momento, não foi fácil

³² Refere-se a Deus, os símbolos da divindade são, principalmente os do pai, do juiz, do todo poderoso, do soberano. E porque o estudo de Deus (teologia) está ligado ao do ser (ontologia), esses dois termos foram, muitas vezes, confundidos, a cada um deles foi tomado por símbolo do outro, no sentido de que um remete ao outro, no conhecimento imperfeito que podemos obter dos dois. O nome de Deus seria, apenas, um símbolo para recobrir o desconhecido ser: e o ser, outro símbolo, que remete ao Deus ignoto. Não há outro nome para Deus além do que ele mesmo se conferiu: “eu sou aquele que é” (Êxodo, 3,14). (CHEVALIER, GHEERBRAT, 2012, p. 332).

³³ [...] A criação, no sentido estrito dita do “nada” (a *nihilo*), é o ato que faz existir [...]. Mas o próprio ato criador é atemporal. O ato de criação é o efeito dessa energia. Em certas cosmogonias, este mundo precede a criação, que só é concebida como um primeiro princípio de distinção ou como a energia que desperta as formas encerradas no magma original. [...] depois do ato criador, duas forças são geralmente percebidas como distintas: uma imanente na matéria, que é a própria matéria, participando da energia criadora e tendendo espontaneamente a formas sempre diferenciadas; a outra, transcende a energia criadora que continua sua obra e sustenta essa obra na existência – pois o mundo foi concebido como uma criação contínua (CHEVALIER, GHEERBRAT, 2012, p. 301).

entender códigos, tão diferentes da minha cultura. A cada movimento dançado, cada gesto realizado, significados e simbologias rituais referentes à liturgia do povo judaico. Foi uma experiência indizível, e para entender melhor suas nuances, nasceu o desejo de pesquisá-la. Tornou-se, então, parte do objeto de minha pesquisa.

Na tessitura dessa trama, o encontro de dois reinos. Duas histórias de vida. Frida Zalcman e Ana Cláudia que, acometidas por problemas de saúde, foram obrigadas a parar de dançar artisticamente. Zalcman por uma semiparalisia da cintura para baixo; Ana Cláudia pela *Miastenia Gravis*, como relatado anteriormente. Volto a citar Deleuze e Parnet (1998, p. 57):

É antes um encontro entre dois reinos, um curto-circuito, uma captura de código onde cada um se desterritorializa [...]. Mas há encontro onde cada um empurra o outro, o leva em sua linha de fuga, em uma desterritorialização conjugada. [...] não existe agenciamento que funcione sobre um único fluxo.

Frida Zalcman e Ana Cláudia produziram seus próprios caminhos, rupturas, explodindo em linhas de fuga, que se desterritorializam em movimentos e direções distintas, construindo novas identidades e fazeres, outros encontros, novos olhares, novas vivências. O encontro de duas mulheres que se deixaram desterritorializar em busca de novos devires e novos territórios que se inter cruzaram; e linhas que as direcionaram para o mesmo território, formando uma nova geografia na trama das Danças Circulares Sagradas, e se deixaram interpenetrar, formando novos devires.

Nesse encontro entre Ana e Frida, o terceiro questionamento emerge. Como as Danças Hebraicas de Louvor chegam a Belém, na Escola de Teatro e Dança da Universidade Federal do Pará – ETDUFPA, em agosto de 2013?

Diante do encantamento e da beleza do trabalho, eu e Lena Mousinho³⁴, amiga e colega de trabalho, que também participava do VI Encontro Brasileiro de Danças Circulares Sagradas, convidamos Zalcman para ministrar a primeira oficina em Belém, em 2008, quando se daria o primeiro contato da comunidade belenense com as Danças Hebraicas de Louvor. Desde então, Zalcman retorna anualmente a Belém. Em agosto de 2013, tive a oportunidade de etnografar a Oração Corporal *Malachim*, objeto de estudo desta pesquisa.

Registrar o sistema das Danças Circulares Hebraicas de Louvor é inovador dentro da Academia. Este trabalho abre espaço para a divulgação desse sistema de danças que vivenciam os rituais litúrgicos da mística judaica, ampliando o acervo bibliográfico no

³⁴ Psicóloga, focalizadora e sócia fundadora do Instituto OCARA criado em 14 de julho de 2007.

contexto do movimento das Danças Circulares Sagradas. Para isso, é importante também registrar a linha do tempo das Danças Circulares Sagradas, como chegaram na Amazônia e mais especificamente em Belém.

2.3 Danças Circulares na Amazônia: o rebento³⁵

*Tudo aquilo que um ser humano pode
aprender neste mundo já é conhecido por
sua alma, antes de descer a ele.
(Rabô Chia)*

Uma vez revelados o trajeto e a localização da dança em minha vida, com o objetivo de responder aos três questionamentos acima suscitados, considero importante narrar como foi tecida a geografia das Danças Circulares Sagradas na Amazônia. Mapear como as linhas viajaram no tempo, vindas do movimento mundial das Danças Circulares Sagradas, chegando a essa região, quais foram os sujeitos envolvidos que enredaram suas histórias de vida e de dança, formando o cenário das Danças Circulares Sagradas em Belém.

Tentarei descrever a história das Danças Circulares Sagradas em Belém do Pará, a fim de entender como esse fenômeno se instalou na cidade, construindo suas próprias identidades no fazer das rodas e, conseqüentemente, se desterritorializando para tecer linhas ao encontro da grande teia do circuito planetário do movimento das Danças Circulares Sagradas.

Não é minha intenção aqui fazer um percurso histórico das Danças Circulares Sagradas no mundo e no Brasil, por entender que já temos um acervo bibliográfico vasto sobre o assunto. Deixarei que linhas emergjam dessa história das Danças Circulares Sagradas na Amazônia e, por extensão, em Belém, mais especificamente na Escola de Teatro e Dança da Universidade Federal do Pará (ETDUFPA), com a Oração Corporal *Malachim*, objeto de estudo dessa pesquisa, situando-a em dois contextos nos quais é praticada: no contexto das Danças Circulares Sagradas, em âmbito nacional; e no ambiente das rodas de Danças Circulares Sagradas, realizadas em Belém do Pará. Não farei um mapa cronológico prévio e, por conseguinte, desterritorializado, buscando identificar momentos pontuais de territorialização na história do movimento das Danças Circulares Sagradas no mundo, no Brasil e na Amazônia, com suas principais referências.

³⁵ Pequeno broto de uma planta; Germinação de uma semente, o desabrochar de um botão (Fonte: <http://www.dicio.com.br/rebento/>, acesso em 13.04.2014).

Ao nos referirmos às Danças Circulares Sagradas, sempre surge o nome de Bernhard Wosien, associado à comunidade de *Findhorn* – um homem e uma comunidade. Nomes que marcam a origem do movimento das Danças Circulares Sagradas. Segundo Ramos (2002), Wosien foi o pai, e a Comunidade de *Findhorn* a mãe que recebeu as danças, semeando o solo, para em seguida compartilhar os frutos com outras regiões da Europa e do mundo.

Além do coreógrafo e bailarino Bernhard Wosien, outras pessoas também contribuíram para a disseminação das Danças Circulares Sagradas pelo mundo, inclusive alguns deles vieram ministrar *workshops* e oficinas no Brasil, no qual chega, prioritariamente, através do mineiro Carlos Solano Carvalho³⁶, que havia residido em *Findhorn* durante seis meses.

O Centro de Vivências Nazaré, em São Paulo, comunidade criada aos moldes de *Findhorn*, deu início às rodas de dança em 1987, e tinha como base o material didático desenvolvido por Anna Barton³⁷. O movimento tomou força no Brasil a partir de 1995, quando Renata Ramos (de São Paulo) e Sirlene Barreto (da Bahia) organizaram a vinda de Anna Barton para focalizar danças no Brasil. Hoje, as Danças Circulares Sagradas estão disseminadas em todas as regiões do Brasil. Em 2002, surge o I Encontro Brasileiro de Danças Circulares Sagradas, organizado por Renata Ramos, Andréa Leoncini e Sônia Lima, anualmente realizado em Embú das Artes (SP). Reúne pessoas de todo o país, proporcionando formação e trocas de informação, com a vinda de focalizadores das diversas partes do mundo. Menciono como multiplicadores das Danças Circulares Sagradas, Maria-Gabriele Wosien, filha de Wosien, Friedel Klope-Eibl, Anna Barton, Peter Vallance, Gwyn Peterdi, Janet Scott, dentre outros.

No Brasil, as Danças Circulares crescem e constroem uma identidade própria caracterizada pelas tradições culturais de cada região. Assim, as músicas escolhidas para coreografar as danças são representações da diversidade e da brasilidade existentes em todo território nacional. Tal diversidade vem estreitando laços nas diferentes rodas dançadas em

³⁶ Viajou para a Escócia e residiu na comunidade da Fundação Findhorn por seis meses, onde entrou em contato com as Danças Circulares Sagradas. De volta ao Brasil, em Belo Horizonte, onde residia, reuniu amigos para dançar informalmente, mas a paixão pela dança resultou em um trabalho mais organizado, que evoluiu aos poucos, assumindo primeiramente a forma de cursos isolados e depois, de aulas regulares e promoção de eventos. Foi ele quem trouxe as Danças Circulares Sagradas para o Brasil (CARVALHO, 2002).

³⁷ A inglesa Anna Barton, que vivia na Comunidade de Findhorn desde 1974, foi uma das pessoas que presenciou o nascimento dessas danças. Ela anotou todos os passos e movimentos realizados para recordá-los depois, registro que lhe possibilitou dar continuidade ao trabalho das danças na Fundação, coordenada por ela durante vinte anos, e agora por Peter Vallance, ator e contador de histórias. Anna Barton esteve pela primeira vez no Brasil em 1995 e certamente foi um privilégio para aqueles que puderam dançar e aprender diretamente com ela. (Ver RAMOS, 2002)

todo o Brasil, bem como tecendo outras redes de comunicação em muitos continentes, num movimento espiral.

E nessa espiral, Renata Ramos, uma das pioneiras em Danças Circulares no Brasil, chega a Belém em 2002 a convite da Mana-Maní³⁸, organização criada em 2002 por Déa Santos Melo (Déa Melo) e Maria Esperança Alves Correa (Esperança, como é chamada), marcada pela identificação com a abordagem transdisciplinar e holística da cultura de paz, em permanente movimento de recriação, desenvolvido através de diferentes tecnologias arte-educativas, comunicacionais e terapêuticas, focadas no corpo, na criatividade e nos valores humanos. Foi a primeira formação de focalizadores em Belém, tornando-se um marco na história das Danças Circulares Sagradas em nossa região e no Brasil, conforme nos relatou Mello, quando lhe perguntei como as Danças Circulares Sagradas haviam chegado a Belém:

A gente já veio saber muitos, muitos anos depois, que a primeira formação de Danças Circulares Sagradas no Brasil, inclusive a Renata Ramos já admitiu publicamente, foi aqui em Belém pelo Mana-Maní. Porque a Renata fazia os *workshops*, mas a formação não, ela demorou a admitir isso publicamente, ela admitiu mandou um email. [...] Renata veio duas vezes, eu e Esperança demos continuidade com a formação. Teve um tempo que essa coisa foi se estendendo, e outros focalizadores de fora do estado foram convidados a contribuir. (MELO, 2013)³⁹

Déa expôs a Renata o trabalho que gostaria de desenvolver a partir de sua relação com a dança. Sua pretensão era relacionar as danças da Amazônia, a Comunicação Social e as tradições, carregadas de significação, em toda a sua diversidade. Relata:

³⁸ Há muito tempo, na Amazônia, em uma Tribo Indígena Tupi, aconteceu que a mais bela “cunhatã”, filha do cacique, apareceu grávida, misteriosamente. O pai, muito contrariado por sua filha trair os costumes do seu povo, afinal não estava prometida a nenhum jovem guerreiro, quis sacrificá-la à “Tupã”, mas, logo foi detido de seu intento, após um sonho-comunicação: Um desconhecido homem branco anunciou-lhe que a sua neta, moça-írmã, foi escolhida para uma grande e importante missão, que muito em breve seria revelada. Passadas 09 luas, a mãe deu à luz uma linda menina, muito alva, a quem deu o nome de “Maní”. De início, todos da tribo acharam muito estranho a cor diferente de sua pele, mas com o tempo foram se acostumando, e encantados, viram graça e beleza naquela criança por quem aprenderam a nutrir grande amor e respeito. Um dia, misteriosamente, “Maní” morreu sem ter adoecido. A comunidade inteira ficou desolada; a mãe e o avô ficaram muito, muito tristes. O Conselho das Mulheres Sábias orientou e cuidou de enterrá-la no centro da maloca do avô. Dia e noite a mãe chorava sobre o espaço-templo de “Maní”. Depois de certo tempo, para surpresa de todos, do chão brotou uma pequena e desconhecida planta. E o mais espantoso foi mesmo quando a terra se abriu e apareceram grandes e belas raízes. Um a um foi chegando para ver a grande novidade; com grande apreensão e respeito colheram as raízes, percebendo que, por dentro, elas eram “tão branquinhas”! Imediatamente fizeram a conexão da nova planta com o corpo de “Maní”; acreditaram ser uma nova manifestação de sua vida. E então, nomearam a planta de “Maní-Oca” – Corpo ou Casa de “Maní”, na língua tupi. Conta a lenda que, a partir de então, nunca mais a população daquela aldeia indígena passou fome, tornando-se a “Maní-Oca”, ou mandioca, seu principal e sagrado alimento. Narrativa mitopoética da Amazônia, recontada por Maria Esperança Alves, Arte-Educadora Amazônica Pará-Maranhense (Fonte: <http://blogmanamani.wordpress.com/quem-somos/>, acesso em 11.06.14).

³⁹ Entrevista concedida à pesquisadora no dia 21 de novembro de 2013, na residência da entrevistada em Belém do Pará, no bairro do Marco.

[...] junto com isso veio à luz o meu foco de pesquisa com as danças, com as tradições... que via as danças como um sustentáculo de práticas de fazeres, que nascem junto com a dança e a dança acaba realmente sendo este centro da roda, onde o fazer a farinha, onde a medicina natural, onde a tradição oral e todas essas tradições que vêm de todos os povos... a Amazônia é um caldeirão que acaba reunindo uma forma muito específica e ao mesmo tempo muito universal... e eu fui descobrindo isso nesses dez anos, nessa pesquisa, nessa vivência, que é ir fazendo essas pontes entre a própria teoria da comunicação, essa abordagem transdisciplinar, e aí eu fui realmente buscando as danças como meio de comunicação, as tradições como meio de comunicação nessa linguagem, nessa relação com os meios de comunicação convencionais. (MELO, 2013)⁴⁰

Foi a partir das tradições orais da Amazônia, que as Danças Circulares tornaram-se o foco principal do trabalho a ser desenvolvido pela organização Mana-Maní.

Estavam presentes na formação: Ana Rubim, Lena Mousinho, Otília Maria Oliveira (Harpreet), Maria Esperança Correa e Déa Melo. Destaco essas pessoas porque foram as que efetivamente constituíram grupos de Danças Circulares em Belém e constituíram núcleos importantes na disseminação desse gênero de dança na cidade. Alguns termos nativos serão empregados para explicar as Danças Circulares a partir da perspectiva do trabalho realizado por cada grupo. Por exemplo: alguns grupos utilizam a denominação Danças Circulares Sagradas, outros, Danças Circulares dos Povos ou apenas Danças Circulares. É uma questão de identificação e por isso não irei me deter nas suas significações, adotando, sempre que possível, os termos nativos de cada grupo. Nesse momento da narrativa utilizarei o termo Danças Circulares, não me referindo a nenhum dos adjetivos utilizados pelos grupos.

Coloco-me na geografia tecida pela história das Danças Circulares Sagradas em Belém. Fios de sonhos pela vontade de voltar a dançar, fazendo parte do novelo que fez surgir o Instituto OCARA⁴¹.

Há um dado importante registrado pela pesquisadora Monike Taborda (2011) em seu Trabalho de Conclusão de Curso em Dança (UFPA), no qual descreve a organização dos grupos existentes em Belém e suas abordagens no desenvolvimento das Danças Circulares e que quero enfatizar:

As primeiras organizações a se formarem em Belém foram: O Mana-Maní, que nasceu privilegiando a “conexão com a terra Amazônida”, enfatizando

⁴⁰ Ibidem.

⁴¹ O Instituto OCARA é uma associação sem fins lucrativos que se propõe a investir em educação ecológica profunda, de forma a propiciar qualidade nas relações humanas e na relação do humano com o mundo do qual faz parte. Isso pressupõe a realização de ações que promovam o encontro sensível entre pessoas, em circunstâncias que propiciem o prazer de estar juntas, o contato com a beleza essencial, a introspecção no contato com o coletivo, a reflexão e a valorização de todas as expressões de vida.

as relações culturais, as tradições e a identidade dos povos que a habitam e preocupando-se com a dimensão cultural; a Roda de Hera, que surgiu privilegiando o “plano metafísico”, ao promover a conexão com a dimensão transpessoal; o Instituto Ocara, que se originou com a finalidade de privilegiar a “conexão com o humano”, consigo mesmo e com o outro, objetivando a relação interpessoal e intragrupal; e, por fim, o Grupo Ananda, que surgiu privilegiando a relação do ser humano com ele mesmo, diante de uma abordagem terapêutica, buscando a relação intrapessoal do ser humano. Esses focos, que não se restringem às ações dessas entidades, são complementares e relacionam-se de forma transversal com uma perspectiva profunda de Ecologia. Todos esses grupos ou organizações vêm investindo na formação de novos “focalizadores” e de novos grupos de “rodas”. Os treinamentos são contínuos, promovidos pelas organizações locais, com “focalizadores” de Belém ou vindos de outras partes do Brasil e até mesmo do exterior. (TABORDA, 2011, p. 41)

Os caminhos percorridos, as ações individuais que ressoaram na construção do cenário das Danças Circulares em Belém, formaram caminhos a partir de um ponto de inflexão, criando linhas de fugas e tendências resultantes do conjunto de relações dos grupos Mana-Maní, Instituto OCARA, Espaço Ananda e Roda de Hera, que se formaram na cidade a partir de uma linha que partiu da Comunidade de *Findhorn*, passando pela Europa e se instalando no Brasil e, por conseguinte, em Belém do Pará.

A partir de cada linha de natureza bem diversa, novas geografias se constituíram. Uma delas configurou-se na união entre o Instituto OCARA, o Espaço Ananda e a Roda de Hera, formando uma parceria com a intenção de unir esforços na realização de rodas em que pudessem estar presentes focalizadores de fora de Belém, objetivando assim oportunizar que mais pessoas interessadas em aprofundar sua vivência nas Danças Circulares pudessem participar, assim como simplesmente dançar, sem nenhuma intenção prévia.

Diante disso, Zalcman, desde 2008, vem à Belém, ensinar seu sistema de Danças Hebraicas de Louvor. Neste percurso, a ETDUFPA em 2013, abre as portas para que o workshop acontecesse onde a Oração Corporal *Malachim* pôde ser etnografada.

Percebo duas questões para ressaltar a importância da realização desse workshop nas dependências da ETDUFPA: primeiro, a visibilidade a essa forma de dançar no aparelho institucional da academia; segundo, o diálogo entre os saberes da tradição judaica, representada por Frida, os saberes da tradição amazônicas representados por todos os praticantes da roda.

E assim, o cenário das Danças Circulares Sagradas em Belém cria e recria linhas, se compõe e se recompõe, formado pelos indivíduos ou grupos, que também são feitos

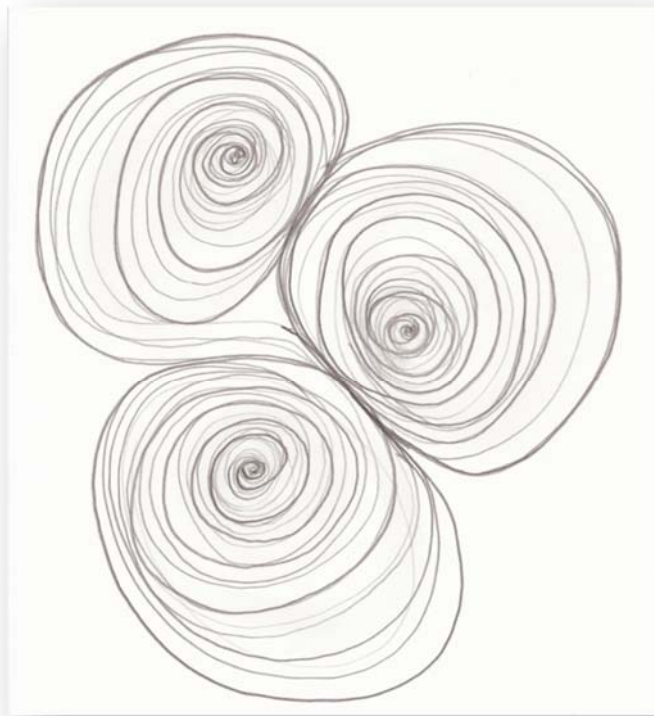
de linhas de naturezas bem diversas, mas que tecem segmentos, constituindo devires, com intensidades, fluxos marcando suas mutações a cada limiar, a cada ligação.

3. TRÍADE ESPIRALAR: A MULTIDIMENSIONALIDADE ENTRE O CORPO, A DANÇA E O SAGRADO

O meu corpo é o ponto de referência em relação ao qual cada coisa toma o seu lugar e torna-se situada... Graças a meu corpo localizado, atraio pra mim todos os pontos do espaço; concentro-os, recapitulo-os, interiorizo-os. Em compensação, tomando impulso dessa posição me projeto em direção a todos os pontos do meu horizonte. Graças a esse ritmo o universo inteiro reside em mim, enquanto eu habito todo o universo.
(Barbotin)

Percebo a necessidade de tecer reflexões preliminares a fim de compreender como se dá a interrelação entre o corpo, a dança e o sagrado, quando se pratica a Oração Corporal *Malachim*. Para tanto, levanto a hipótese de que o corpo, quando dança, é um veículo de ligação entre o praticante e algo sagrado. Para evidenciar essa abordagem, será necessário, antes de tudo, esclarecer qual a concepção de corpo, de dança e do sagrado, e assim, então, traçar o fio que as transversalizam, entendendo como acontece o fenômeno da multidimensionalidade entre elas (ver Figura 15).

Figura 15 – Tríade Espiral



Fonte: Desenho em graffiti por Maurício Franco, 2014.

A simbologia da árvore é uma das mais generalizadas em todas as culturas. Na Cabala, “ela representa a vida em perpétua evolução e em ascensão rumo aos céus. A árvore é um símbolo ascensional entre o visível e o invisível, um lugar de manifestação do divino” (MIRANDA, 2012, p. 37). Nesta seção, a investigação é pautada na simbologia da árvore, porém, convertida em rizoma, não esquecendo que a intenção é converter a forma e não o conteúdo de representação dos ensinamentos da Cabala.

Sigo na investigação e traço linhas, pautada na investigação sobre a multidimensionalidade entre o corpo, a dança e o sagrado. Ao se pensar o corpo na atualidade, comete-se o erro de presumi-lo como puramente biológico; além disso a cultura de massa tenta a qualquer preço homogeneizá-lo num padrão estético de perfeição e de beleza como atributos principais. Daolio (1995, p. 41) desmistifica essa concepção de corpo esteticamente perfeito, dizendo: “O que define o corpo é o seu significado, o fato de ele ser produto da cultura, ser construído diferentemente por cada sociedade, e não as suas semelhanças biológicas universais.” Diz também que, além disso, o homem agrega um aprendizado intelectual, um conteúdo cultural que é instalado em seu corpo quando se expressa, através do qual aprende a cultura. Le Breton (2012, p. 28-29) define corpo da seguinte forma:

[...] uma realidade mutante de uma sociedade para outra: as imagens que o definem e dão sentido à sua extensão invisível, os sistemas de conhecimento que procuram elucidar-lhe a natureza, os ritos e símbolos que o colocam socialmente em cena, as proezas que pode realizar, as resistências que oferece ao mundo, são incrivelmente variados, contraditórios até mesmo para nossa lógica aristotélica do terceiro excluído, segundo a qual se a coisa é comprovada, seu contrário é impossível. Assim o corpo não é somente uma coleção de órgãos arranjados segundo as leis da anatomia e da fisiologia. É em primeiro lugar, uma estrutura simbólica, superfície de projeção passível de unir as mais variadas formas culturais.

O significado de corpo elucidado por Daolio (1995) e Le Breton (2012), indica que os símbolos culturais de uma determinada sociedade estão relacionados aos princípios, valores e normas representados no corpo, manifestados de uma determinada maneira. Le Breton (2012) também afirma que não podemos esquecer a existência de culturas que entendem o corpo diferentemente das sociedades ocidentais, onde a visão de homem, de corpo, como por exemplo, a ioga, em suas diferentes versões, propõe uma representação do corpo e das realizações pessoais muito afastada das concepções ocidentais. A medicina chinesa a unir o homem ao universo, o cercando como se fosse um microcosmo, e o magnetismo herdado das

medicinas populares, são apenas exemplos simples, porém muito enraizados nas sociedades ocidentais. Nesta perspectiva, afirma Le Breton (2012, p. 31):

O isolamento do corpo nas sociedades ocidentais [...] comprova a existência de uma trama social na qual o homem é separado do cosmo, separado dos outros, separado de si mesmo. Em outras palavras, o corpo da modernidade, aquele no qual são aplicados os métodos da sociologia, é o resultado do recuo das tradições populares e o advento do individualismo ocidental e traduz o aprisionamento do homem sobre si mesmo.

O homem ao dançar as diversas tradições populares poderá encontrar nos passos da dança a reconexão consigo mesmo, com o outro e com o cosmo, encontrando o sagrado existente nesses passos. Bonetti (2002, p. 109) entende que:

[...] a Dança Sagrada não representa um fato isolado, mas a confluência de sentimentos, pensamentos e visões de mundo de um determinado povo, cultura ou raça. Como arte essencial, a Dança Sagrada nasce na vida de um povo, a partir de sua memória atemporal e dos elementos de sua cultura. Faz parte da História universal da civilização, que está gravada no inconsciente coletivo da Humanidade.

Esse mesmo caráter místico e religioso vai ser encontrado nas manifestações de povos que preservaram suas raízes, guardando vivas, na tradição, as velhas danças de seus antepassados, quando todos dançavam. É dessa constatação que parto para destacar alguns aspectos das danças circulares que podem ser consideradas um movimento recente. Elas trazem em suas raízes esse passado longínquo, a ancestralidade das danças dos povos, de caráter comunitário e gregário. Relembrem o tempo em que dançar era celebração, participação, encontro e reafirmação da vida.

Neste sentido, reencontram e recuperam a dança como comunhão e transcendência, quando o homem, através do conhecimento do seu próprio corpo, da música e da repetição de passos, comunga com a essência, o indizível, o espiritual, o sagrado. Vem desse tempo longínquo o círculo dançante, onde todos participavam. Nas danças circulares não há plateia. Qualquer um pode dançar. Basta entrar na roda e abrir-se para o encontro além da palavra.

Das velhas danças dos povos e tradições preservadas em algumas regiões do planeta à realidade contemporânea, em constante mudança, há o homem desenraizado e, ao mesmo tempo, desejoso de restabelecer a conexão com dimensões negadas da existência, que se escondem ou foram esquecidas no passado. Assim, tenta fazer renascer a necessidade e o

desejo de dançar, abrindo canais de contato com a alma dos povos, dando vazão e abrindo contato com sua própria alma.

Segundo Kaeppler (2012, p. 98), “A dança é uma forma cultural engendrada pelos processos criativos de manipulação dos corpos humanos no tempo e no espaço. A forma cultural produzida, apesar de seu conteúdo efêmero, possui um conteúdo organizado”. Essa definição corrobora com a definição de corpo de Daolio (1995) e Le Breton (2012), ao afirmarem que o corpo é representado por símbolos existentes em uma determinada cultura. Portanto, o que se pretende é refletir sobre esse corpo que dança dentro do contexto da Cabala, associando-os ao sagrado na Oração Corporal *Malachim* como reflexo da cultura judaica na qual está inserida.

3.1 Dança Circular: movimentos que ascendem

*Aquele que medita dançando encontra um
adensamento de seu ser em um tempo não
mais mensurável, no qual a força mágica
da roda se manifesta.
(Bernhard Wosien)*

As Danças Circulares foram denominadas por alguns de seus precursores como meditação ativa, pois suscita na sua prática o anseio de colocar em unidade tudo o que está dividido, ou seja: “É necessário o contato com uma consciência total para trazer-nos de volta a nós mesmos, a um novo tornar-se humano [...]” (WOSIEN, 2002, p. 61). A simbologia dos passos na meditação ativa nos faz conectar e entender todo esse arcabouço subjetivo que nos leva a explorar dimensões desconhecidas e pouco exploradas em nós mesmos. E é desse ponto que agora exploro e reflito sobre a multidimensionalidade entre o corpo, a dança e o sagrado, apropriando-me do fenômeno da Tríade Espiral a partir dos princípios de totalidade e transcendência como base de sustentação desta narrativa, criando novas geografias onde o corpo pode ser associado a uma espécie de “templo” no qual ancora as emoções e sensações movidas pelos passos da dança, existentes na Oração Corporal *Malachim*.

Proponho-me, assim, a entender preliminarmente os conceitos de dimensão e de dimensionalidade, para ancorar a minha reflexão acerca do termo multidimensionalidade. De acordo com Abagnano (2000, p. 277):

Entende-se por esse termo [dimensão] todo plano, grau ou direção no qual se possa efetuar uma investigação ou realizar uma ação. Fala-se assim “D. liberdade” para designar os graus de liberdade ou as direções em que ela pode manifestar-se; ou de “D. de uma pesquisa” para designar os vários planos ou níveis nos quais ela pode ser conduzida.

Por dimensionalidade entende-se o número de dimensões de uma grandeza (cf. AURÉLIO, 2001, p. 237). Conclui-se, portanto, que multidimensionalidade vem a ser aquilo que possui múltiplas dimensões; que concerne a níveis ou campos variados.

De posse dessa compreensão, busco autores que corroborem com a ideia da interrelação entre o corpo, a dança e o sagrado, que denomino de Tríade Espiral, assim como levo em consideração as falas de praticantes da Dança Circular Sagrada *Malachim*.

Ao vivenciar as mais variadas Danças Circulares, e a partir da experimentação das Danças Circulares Sagradas *Malachim*, identifiquei no meu corpo o que havia em comum entre elas: uma sensação de bem estar fortemente presente.

De acordo com Carvalho (1998), precursor das Danças Circulares Sagradas no Brasil, a Dança Sagrada traduz, em gesto e movimento, os mesmos ideais que norteiam a vida da Comunidade de *Findhorn*, onde as Danças Circulares Sagradas tiveram seu berço. Segundo seu idealizador, Bernhard Wosien,

[...] as Danças foram [...] denominadas “Sagradas” porque expressam – e, consequentemente, nos fazem experimentar – a sabedoria da Alma dos Povos, e as qualidades espirituais “*conteúdos primordiais de nossa própria alma*”. (Wosien apud CARVALHO, 1998, p. 9)

Esses conteúdos aos quais Wosien (1998) se refere, estão relacionados a estados de percepção humanos universais, presentes em cada indivíduo, nas sociedades e nas culturas, como a alegria, a gratidão, o amor, a coragem, dentre outros. Todos esses *conteúdos primordiais*, diz Carvalho (1998), fazem parte da vida cotidiana, mas são potencializados quando se dança, estimulando os praticantes a vivenciá-los de uma só vez. O mais importante não são os passos da coreografia. O relevante é a completude entre eles, num mesmo objetivo: a busca da totalidade.

Cito o relato de um praticante sobre como se sentem ao dançar:

Uma forma de viver não só a dança em si, mas toda a profundidade que a gente pode alcançar. Transformação, acesso ao inconsciente, acesso ao sagrado, porque o sagrado não está na religião, está na intenção positiva, numa atenção elevada, que secretamente... para mim eu posso estar ali na dança, mas eu estou ali com a minha intenção e isso também é do coletivo,

porque quando eu estou na roda, eu estou ali num desenho que é arquetípico, que é a totalidade, que é a inteireza... a gente pensa que está separada, mas a gente não está e aí vêm todos os aprendizados e fazer isso com a relação com o público... É uma dança, mesmo, é muito forte... Movimento o tempo todo. (MELO, 2013) ⁴²

Tenho uma simpatia enorme pela Dança Circular *Malachim*, é uma dança que emociona, ela me leva para além da coreografia, além do meu corpo, ela me põe em contato com energias que me fazem pensar e me conectar sobre muitas coisas. Essa dança é bastante significativa para mim. Não é uma dança meramente de celebração, não é uma dança que você repete de maneira autônoma, quando eu danço atinjo um nível de concentração muito profundo. [...] Saio do caos e começo a entrar na ordem, e, encontrando a ordem, acho minha fonte. O que me atrai nas danças circulares é a possibilidade de convivência com pessoas que não são iguais a mim, que muito provavelmente não tem as mesmas tradições, as mesmas vivências, como tudo na história, o senso de alteridade é isso, olhar o outro a partir de seus valores e respeitá-lo e que numa roda se reconhecem no mesmo sagrado onde se abre um caminho de comunhão maravilhoso, num sentimento de totalidade. (COSTA JR, 2013) ⁴³

Deste ponto, discorro sobre o que seria o princípio de totalidade, tal como relatado pelos praticantes citados acima e em Carvalho (1998). Portanto, disponho de duas referências que me ajudam a entender os conceitos, primeiro por Abbagnano (2000):

Um todo completo que em suas partes é perfeito em sua ordem. Este é um conceito que se encontra em Aristóteles, que se distingue de *todo*, cujas partes podem mudar de disposição sem modificar o conjunto (*Met.*, V, 26, 1024 a 1). Nesse sentido, o mundo (cosmos) é uma T., mas o universo não [...]. Mesmo nas línguas modernas, a noção de T. conservou a característica da completude e de disposição perfeita das partes [...]. (ABBAGNANO, 2000, p. 963)

Jung (1964, p. 196), afirma que “totalidade é a qualidade daquilo que é inteiro, que integra em si todas as dualidades, os opostos, de forma harmoniosa.” Fala também que o *self*⁴⁴ é o símbolo dessa totalidade, representada pelo núcleo mais profundo da psique, que se personifica como em um ser superior. A totalidade é a qualidade daquilo que é inteiro.

Nas definições de totalidade há similaridades entre os autores, mas me alio à definição de Jung (1964), identificando esse princípio quando estamos dançando na roda e nas falas dos praticantes.

⁴² Entrevista concedida à pesquisadora no dia 21 de novembro de 2013, na residência da entrevistada, em Belém do Pará, no bairro do Marco.

⁴³ Entrevista concedida à pesquisadora no dia 30 de novembro de 2013, realizada na casa da pesquisadora, em Belém do Pará, no bairro de Nazaré.

⁴⁴ Em Jung, a palavra designa um centro da alma vivenciável empiricamente, sobreposto ao ego, que parece dirigir os processos psíquicos segundo um plano geral. Em sonhos e visões espontâneas este núcleo da alma se manifesta [...] (LURKER, 2003, p. 634).

Ficam claros o caráter sagrado e o sentimento de totalidade quando se dança. As falas se reportam a algo sagrado, algo que está presente e se manifesta em um simples reconhecimento do outro como parte de um todo maior. Diante disso, podemos afirmar que quando se dança há um sentimento de totalidade, um sentimento coletivo de busca por algo que está além dessa matéria densa que é o corpo físico. Há uma espécie de conexão invisível, existente entre mim e o todo. Há uma busca invisível de algo maior que independe de dogmas religiosos.

As mãos dadas na roda são um dos elementos simbólicos mais relevantes e significativos, pois é por meio delas que cada um dos praticantes traz sua individualidade e se conecta com a individualidade do outro, mesmo com a existência de suas idiossincrasias, seus opostos, seus corpos múltiplos, suas diversidades, diferenciando-se uns dos outros. Nessa abrangente união/reunião, forma-se um todo harmonioso, levado pelos movimentos rítmicos dos corpos que dançam. A roda, neste movimento, torna-se uma profusão evidente de energia para quem está dançando. Aliado a isso, leva-se em consideração a tradição do povo que está sendo dançado e a intenção de cada um dos praticantes ao dançar, o que certamente se agrega a esse sentimento de pertencimento, de totalidade. E para corroborar com o que foi dito, introduzo uma fala de Costa Jr. (2013) ⁴⁵, praticante das rodas:

[...] você está tocando nas mãos de muita gente que você nunca viu. Essa conexão com o sagrado é individual e coletiva, pois mesmo que os sagrados sejam diferentes há um senso de coletividade que estamos todos unidos pelas mãos na roda, e que nos reconhecemos como parte de um mesmo grupo, mesmo que nunca tenhamos nos visto e dessa forma se torna o sagrado do grupo, que são pessoas que convivem nessa terra, nesse planeta.

Identificada a existência do princípio de totalidade na Dança Circular Sagrada *Malachim*, sigo com o objetivo de identificar o sagrado na dança. Parto do princípio de que o corpo, a dança e o sagrado formam uma completude em busca dessa totalidade (Carvalho, 1998). Observo, no entanto, que o caráter sagrado se manifesta nas Danças Circulares como conteúdo ritualístico. O rito, entendido aqui como prática relativa às coisas sagradas, é considerado uma forma mágica ou religiosa que visa obter, sobre as forças naturais, um controle, que as técnicas racionais não podem oferecer. Daí estarem as questões sagradas desta pesquisa diretamente associadas ao rito, conforme mencionado anteriormente, e que abordaremos mais adiante.

⁴⁵ Entrevista concedida à pesquisadora no dia 11 de novembro de 2013, no São José Liberto, em Belém do Pará no bairro do Jurunas.

As Danças Circulares também são consideradas uma forma de meditação ativa. Com a repetição dos passos coreografados, os praticantes se voltam para dentro de si mesmos em busca de calma interior. Nesse estado, conectam-se consigo mesmos e com o todo. Essa calma unifica e ajuda quem está na roda a entrar em sintonia com os demais, reconhecendo o princípio de totalidade dentro de si.

Podemos dizer, ainda, que as Danças Circulares Sagradas, ditas tradicionais e contemporâneas, a primeira, que remonta à cultura e à tradição de um determinado povo ou nação, a segunda, são danças coreografadas por dançarinos da atualidade, que por vezes utilizam os ritmos brasileiros, com base nos passos e movimentos, em ritmos suaves, lentos, alegres, podem levar o praticante a uma introspecção, a partir dessa conexão fluída que o leva a um espaço simbólico diferenciado, e pode vir a ser a manifestação do seu sagrado interno. Para me ajudar a refletir e entender melhor esse estado diferenciado de consciência alcançado pelo praticante, destaco as palavras de Eliade (1992, p. 30): “Todo espaço sagrado implica uma hierofania, uma irrupção do sagrado que tem como resultado destacar um território do meio cósmico que o envolve e o toma qualitativamente diferente.” O praticante percebe esse espaço diferenciado, conforme afirma Eliade (1992), quando alcança o sentido de totalidade, tal como referido por Carvalho (1998): quando corpo, dança e sagrado se unificam, tornando-se uma unidade. A hierofania é assim entendida por Eliade (1992, p. 17):

O homem toma conhecimento do sagrado porque este se manifesta, se mostra como algo absolutamente diferente do profano. A fim de indicarmos o ato da manifestação do sagrado, propusemos o termo *hierofania*. Este termo é cômodo, pois não implica nenhuma precisão suplementar: exprime apenas o que está implicado no seu conteúdo etimológico, a saber, que *algo de sagrado se nos revela*.

Na tentativa de explicitar como pode ser possível corporificar o sagrado quando se dança, e entendendo que corporificar é dar forma ou existência concreta ao que é abstrato – tornar-se corpo, materialidade, passar a ser algo real, efetivo, diretamente percebido ou observável, sentir sensações no corpo físico. Como lembra Ostrower (1987, p. 31), “[...] usamos materialidade, em vez de matéria, para abranger não somente alguma substância, e sim tudo o que está sendo formado e transformado.” Esse conceito de materialidade corrobora com a fala de um praticante que esteve na roda da Dança Circular Sagrada *Malachim*:

Quando estou de mãos dadas na dança sinto que formamos um sistema orgânico, vivo e criativo, como um jogo subliminar, onde ora estamos centrados em nós mesmos, ora nos centramos no coletivo. A energia da roda

nos leva a outros lugares de reflexão que contribui para autotransformação e para a transformação do todo. (OLIVA, 2013) ⁴⁶

Quando o praticante afirma que ao dançar é levado a lugares de reflexão, ele levanta a hipótese de estar provavelmente experimentando o seu espaço sagrado que transcende ao espaço físico onde está dançando, conforme nos afirma Eliade (1992), respondendo a hipótese por mim levantada ao início desta seção, quando pressuponho que o corpo, quando dança, é um veículo de ligação entre o praticante e algo sagrado. Na transcendência, o praticante deixa-se levar pela entrega, numa espécie de abandono, no qual não existem mais resistências nos campos físico e mental. Experimentar no corpo a dança da cultura de um determinado povo encurta o espaço e o tempo entre ambos, levando-os a outros lugares de percepção. E para comungar com o pensamento de Carvalho (1992) e Eliade (1992), busco um terceiro autor, Wurba (2009, p. 40):

[...] a experiência promovida pela dança sugere não se tratar somente de uma performance, da beleza estética, ou de uma linguagem, mas da busca de uma completude no qual, juntos, corpo e alma, parecem atuar com o mesmo objetivo: a busca da totalidade. E é neste sentido que a presente reflexão se desenvolve: discutir a possibilidade de revelação do corpo como espaço onde o sagrado habita de forma singular. [...] Destacando a questão do significado da dança e sua contribuição no desenvolvimento do homem que busca encontrar a sua integridade essencial, tornando-se aquilo que é, em sintonia com a sacralidade de sua experiência interior.

Todo esse movimento de voltar-se para dentro de si mesmo, onde o sagrado habita, é intensificado pela repetição dos passos coreografados, que induz os praticantes a entrarem em estado de êxtase. Para entender melhor tal estado, proponho a definição adotada por Lalande:

Estado caracterizado do ponto de vista físico por uma imobilidade quase completa, uma diminuição de todas as funções de relação, da circulação e da respiração; do ponto de vista afetivo por “um sentimento de felicidade, de alegria indizível que se mistura com todas as operações do espírito... e que pode se considerar como característico desse estado.” [P. JANET, “Une extatique”, *Bull. Inst. Psychol.*, 1901, 229-230]. Do ponto de vista intelectual, “chama-se... êxtase a um estado no qual, estando interrompida toda a comunicação com o mundo exterior, a alma tem o sentimento de que se comunica com um objeto interno que é o ser perfeito, o ser infinito, Deus... O êxtase é a reunião da alma com o seu objeto. Já não há intermediário entre eles: ela o vê, toca-o, possui-o, ela está nele, ela é ele. Não é mais a fê que crê sem ver, é mais do que a própria ciência, que apenas descobre o ser na

⁴⁶ Entrevista concedida à pesquisadora no dia 13 de janeiro de 2013, realizada na residência de Graça Almeida, no bairro do Umarizal, em Belém.

sua ideia: é uma união perfeita na qual a alma se sente existir plenamente devido ao fato de se dar e renunciar a si, pois aquilo a que ele se dá é o ser e a própria vida”. (Boutroux, “Le mysticisme”, *Bull Inst. Psychol*, 1902, p. 15 e 17 apud LALANDE, 1999, p. 371)

A fim de complementar Lalande, trago a definição de êxtase de outro autor:

Êxtase do grego, *ékstasis*, significa sair de si, enquanto entusiasmo, do grego *enthusiasmós*, é ter um deus dentro de si, ou seja, quando um homem dança em honra ao seu deus, é como se abandonasse a si próprio para que deus o possuísse, significando, assim, uma corporificação com a divindade (Brandão, 1992, p. 136 apud WURZBA, 2009, p. 51). Podemos pensar, então, que a dança possibilita a presença de deus, fazendo com que o homem, dessa maneira, sinta-se potente e unido a ele. Conforme Wosien (1996, p. 9 apud WURZBA, 2009, p. 51), “a imitação de Deus põe em funcionamento a alquimia, segundo a qual o temor se transmuta em êxtase”. (WURZBA, 2009, p. 51)

Nas duas definições elencadas acima se verifica o alcance da experiência do praticante, quando seu corpo, no movimento da dança, pode entrar no estado de unificação com sua sacralidade, corporificando e vivenciando o fenômeno da Tríade Espiral, a partir dos princípios da totalidade e transcendência. Ao chegar nesse estágio o praticante é capaz de se conectar com múltiplas dimensões, alcançando a multidimensionalidade existente entre o corpo, a dança e o sagrado, e assim, tem a possibilidade de criar novas geografias onde o corpo pode ser o “templo” que ancora as emoções e sensações movidas pelos passos da dança, possibilitando ao praticante se conectar com o caráter sagrado existente na Oração Corporal *Malachim* e, conseqüentemente, com o seu sagrado interno.

4. DA CABALA À DANÇA: UMA ETNOGRAFIA DA ORAÇÃO CORPORAL *MALACHIM* EM BELÉM DO PARÁ, NA ETDUFPA ⁴⁷

*Paz sobre vós, anjos servidores, anjos do Altíssimo,
Do supremo rei dos reis, o Santo, bendito é ele.
Que sua vinda seja em paz, anjos da paz, anjos do Altíssimo,
Do supremo rei dos reis, o Santo, bendito é ele.
Abençoe-me com a paz, anjos da paz, mensageiros do Altíssimo,
Do supremo rei dos reis, o Santo, bendito é ele.
Que sua partida seja em paz, anjos da paz, anjos do Altíssimo,
Do supremo rei dos reis, o Santo, bendito é ele⁴⁸.*

Novos agenciamentos, novas geografias se formam, e a fim de compreender esse novo mapa proponho investigar neste capítulo a seguir como Zalzman ressignificou a oração falada, entoada na sinagoga na oração em movimentos, e para isso, pretendo identificar as categorias nativas de tais movimentos, decodificando-as a partir da análise estrutural da dança, assim como identificar os simbolismos, a estrutura do ritual e a cosmologia nela implícita.

Antes de tudo faço um percurso para deixar claro quem são os *Malachim*, seu significado e de que maneira eles foram inseridos por Zalzman no sistema das Danças Hebraicas de Louvor, tendo como fio condutor o permanente auxílio de Deleuze, Guattari e Parnet, dentre outros autores que serão mencionados no decorrer da narrativa.

⁴⁷ Escola de Teatro e Dança da Universidade Federal do Pará, em funcionamento desde meados de 1963, A partir de 2008, para atender demandas das áreas de artes cênicas, teve início o Curso de Licenciatura em Dança e, em 2009, o Curso de Licenciatura em Teatro. Em 2008, realizou-se também a primeira ação dentro do programa de pós-graduação do Instituto de Ciências da Arte-ICA, com a implantação do Curso de Especialização em Estudos Contemporâneos do Corpo: Criação, Transmissão e Recepção. Em 2010, a Escola iniciou a primeira turma do Curso Técnico de Figurino. (Fonte: http://www.ica.ufpa.br/index.php?option=com_content&view=article&id=12, acesso em 07.05.2014). A partir de agora utilizarei somente a sigla.

⁴⁸ **Texto original em hebraico:** בְּרַחֲמֵיךָ יְיָ אֱלֹהֵינוּ // מִמְּלֶכֶת מַלְאָכִי הַשְּׂרֵת מִלְאָכִי עֲלִיּוֹן // מִמְּלֶכֶת מַלְאָכִי הַשְּׂרֵת מִלְאָכִי עֲלִיּוֹן // מִמְּלֶכֶת מַלְאָכִי הַשְּׂרֵת מִלְאָכִי עֲלִיּוֹן // מִמְּלֶכֶת מַלְאָכִי הַשְּׂרֵת מִלְאָכִי עֲלִיּוֹן // מִמְּלֶכֶת מַלְאָכִי הַשְּׂרֵת מִלְאָכִי עֲלִיּוֹן // **Transliteração:** Shalom aleikhêm malakhê hasharet malakhê el-yon // mimêlekh malkhê hamelakhim haqadosh baruch hu. // Boakhêm leshalom malakhê hashalom malakhê el-yon, // mimêlekh malkhê hamelakhim haqadosh baruch hu. // Barekhûni leshalom malakhê hashalom malakhê el-yon, // mimêlekh malkhê hamelakhim haqadosh baruch hu. // Tsetekhêm leshalom malakhê hasharet malakhê el-yon, // mimêlekh malkhê hamelakhim haqadosh baruch hu. //

4.1 Asas protetoras

Malachim em hebraico significa mensageiros. A etimologia da palavra vem de *malak*, Anjo, em latim *Angelus*, derivado do grego *Áγγελος*, que também quer dizer Mensageiro. Segundo Zalcman, no islamismo – religião baseada nos ensinamentos de Maomé –, cada pessoa tem seu anjo de guarda, que a auxilia em seu crescimento, aproximando-a de Deus. No catolicismo, especificamente no catecismo da Igreja Católica, os anjos são criaturas inteligentes, livres, não corporais e imortais, cada fiel tem ao seu lado um anjo como protetor para guiá-lo na vida. Na sabedoria popular, anjos são espíritos puros e mensageiros de Deus, que protegem os seres humanos, guiando-os no caminho do bem.

Aparecem sob muitas formas, personificados em semblantes de jovens ou crianças, anjos alados, anjos da morte, anjos como Uriel, Michael, Gabriel, Rafael e muitos outros, citados na literatura bíblica e ocasionalmente em orações. De acordo com a religião judaica, os anjos estão simbolicamente sempre presentes no cotidiano das pessoas, são mensageiros de *D'us*, diz Zalcman (2008). Temos anjos protetores que nos acompanham o tempo todo, cada um deles com uma função. Ela relata que sonhou com quatro anjos a rodeá-la, por isso resolveu pesquisá-los. Foi quando resolveu que seriam seus guias, seus mestres. Decidiu, então, que faria uma coreografia especialmente para eles. “Esta dança veio em sonho e eu acatei o recebido”, diz Zalcman (2013)⁴⁹. Assim nasceu a Oração Corporal *Malachim*.

Essa dança ou oração corporal está inserida em um trabalho autoral que Zalcman desenvolveu, inspirado nos preceitos da Cabala, dentro da percepção da tradição judaica, como já visto anteriormente, mas gostaria de acrescentar outras informações. Esse repertório é constituído de doze danças, intituladas Danças Hebraicas de Louvor, que têm ligação direta com a espiritualidade e com o sagrado. Todas as danças foram coreografadas a partir do que ela chama de DNA espiritual, conforme explica (2010, p. 01):

De acordo com a Cabala, da mesma forma que temos o DNA (CTGA) que forma todos os seres humanos existentes no universo, o universo também foi criado por um DNA formado pelas letras hebraicas, conforme tradição judaica. As letras hebraicas existem antes mesmo da criação. Cada letra hebraica tem uma energia, um significado e um poder físico.

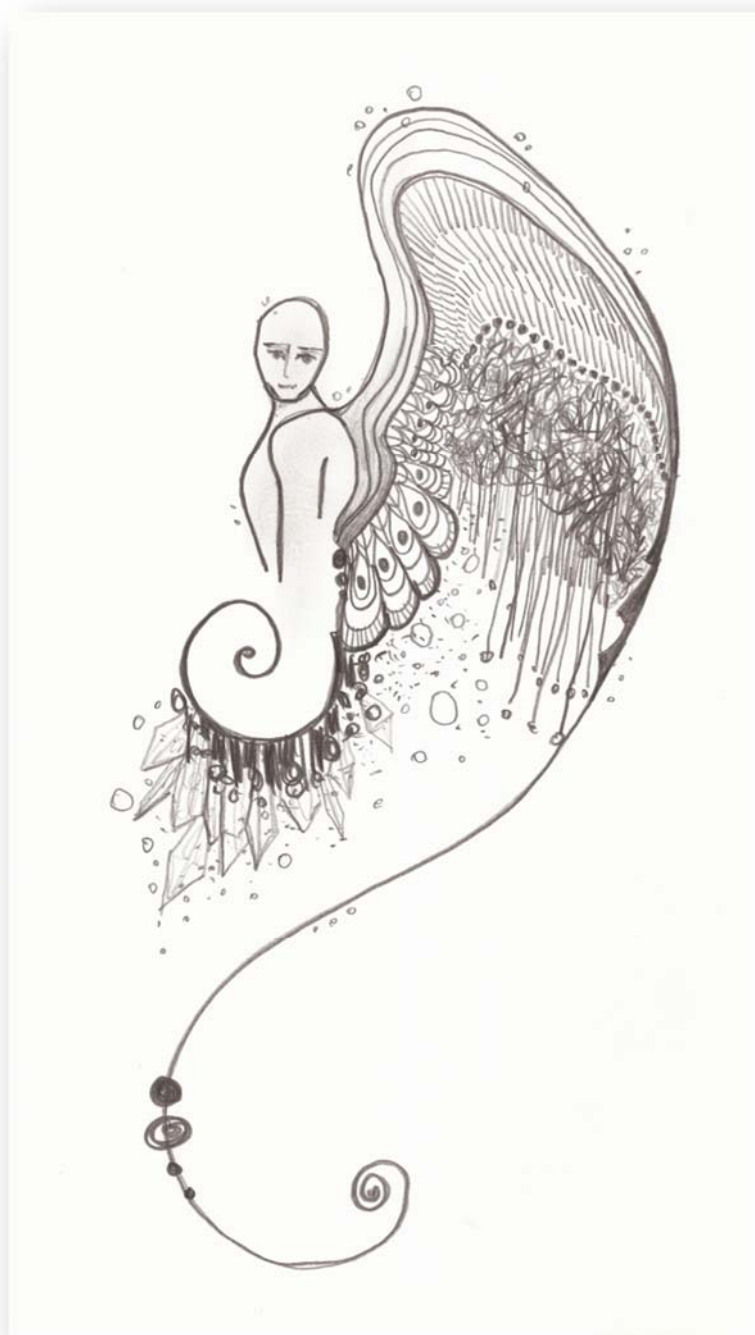
Essas letras hebraicas também aparecem na Cabala. A teia de danças se entrelaça pelas emanções energéticas das *Sefirot*, representadas simbolicamente pelos portais de

⁴⁹ Entrevista concedida à pesquisadora via email, no dia 23 de janeiro de 2013.

comunicação de cada mundo da Cabala.

Apresento a forma do meu anjo na Figura 16.

Figura 16 – *Malachim*



Fonte: Desenho em grafite por Maurício Franco, 2014.

O sistema das Danças Hebraicas de Louvor foi concebido inicialmente como uma forma de evangelizar crianças, jovens e adolescentes frequentadores da sinagoga da

Congregação Judaica do Brasil, localizada na cidade do Rio de Janeiro, da qual Zalcman é adepta: “[...] minha investigação atual está centrada a partir da criação de movimentos (orações corporais) para as orações judaicas, assim como substituir parte das orações cantadas por orações corporais” (ZALCMAN, 2008, p. 36).

A prática das danças na sinagoga é muito simplificada, faz algumas intervenções corporais. O objetivo maior é mostrar que todos falam a mesma coisa, apenas de formas diferentes, as religiões pregam e querem o mesmo. Para mim religião e espiritualidade é não estar no mundo da política. Eu já buscava isso, universalizar os conceitos espirituais há muito tempo. Nunca gostei de guetos e separações. Este trabalho só tinha sentido para mim se fosse para abrir ele ao mundo, até porque estamos trabalhando com a palavra do divino e isso não tem dono. (ZALCMAN, 2013) ⁵⁰

Após esta breve introdução sobre o significado da palavra *Malachim* e como Zalcman chegou aos movimentos da oração, deixo fluir novas linhas que vão direcionar a escrita nesta parte do trabalho. Para isso, mergulho nas palavras de Wurzba (2009, p. 66-67), em busca de novos devires:

Ao dançar, o homem estabelece relação com a natureza, participa do movimento cósmico, liga-se a outros homens, a si mesmo, ao mistério, à essência da própria vida. [...] a dança revela a visão de mundo totalmente significante, o qualitativamente outro, no qual a existência individual adquire sentido.

As palavras de Wurzba (2009) refletem o que as danças circulares ecoam em mim quando estou dançando, reportam essa conexão com tudo que sou. Ao dançar, estou em meditação ativa; o movimento me leva a transcender, me deixo levar pela entrega, uma espécie de abandono provisório das resistências no campo físico e mental, quando me integro em harmonia com tudo que está à minha volta. Nesse estado de integração, tenho a possibilidade de alcançar um espaço privilegiado de concentração, de atenção, que me permite mergulhar na forma/conteúdo contida na expressão da dança. Nesse estado, consigo me conectar com o espaço onde ela acontece, com os demais praticantes, com a sua história e com o universo, numa síntese de unidade.

Porém, vale ressaltar que além desse estado de integração de unidade, a dança é construída por um sistema de movimentos estruturados que precisam ser também reconhecidos e decodificados para a maior compreensão de sua dinâmica.

Além de todo esse arcabouço de conhecimentos contido na dança, é imprescindível

⁵⁰ Idem.

relatar uma importante questão que se refere à participação das pessoas nas rodas.

No movimento das Danças Circulares há uma conduta inclusiva, não importando as diferenças de gênero, classe social, etnia, faixa etária. Não há certo ou errado, nem a impossibilidade para se dançar, independente de deficiências e de paridade dos gêneros. A roda gira para além dos obstáculos e preconceitos. A roda compara-se a um sistema orgânico, no qual “as pessoas são vistas como células, individualmente criativas” (RAMOS, 1998, p. 175), portanto, qualquer pessoa que queira entrar na roda para dançar será bem-vinda, mesmo que ela jamais tenha vivenciado qualquer forma de dança. O importante é desenvolver uma postura interna de prontidão, atenção e total soltura diante dos passos ensinados. A atenção inicialmente deverá estar voltada para as reações, sentimentos, emoções produzidas por seu corpo quando está dançando, e assim, refletir diante do que acontece internamente, pois essas sensações podem estar relacionadas ao contexto externo da sua própria vida.

Não é diferente quando se dança a Oração Corporal *Malachim*. Antes do primeiro passo coreografado há uma relação que se estabelece entre o céu e a terra, em cada ponto do espaço é possível vivenciar simbolicamente o todo, e desse ponto, começa-se a estabelecer a conexão com o Criador.

A Oração Corporal *Malachim* traz em sua movimentação coreográfica valores culturais específicos da tradição judaica, inseridos nos ensinamentos da Cabala. A execução de cada passo, seja ele no seu fragmento ou na sua totalidade, embebe a dança de significados e simbologias. A Antropóloga Adrienne Kaeppler (2013, p.89) ajuda a compreender a estrutura de movimentos contida na dança:

A “dança”, ou sistemas estruturados de movimento, pode ser universal, mas a dança não é uma linguagem universal. Os sistemas estruturados de movimento podem comunicar-se apenas com aqueles que têm “competência comunicativa” nessa forma cultural, em um grupo, em uma sociedade específica. [...] as relações entre dança e a ordem social estão constantemente se modelando, se modificando e se formando, ao longo do tempo. A dança tem dimensões dinâmicas que ajudam a sociedade a se deslocar ao longo das estradas da mudança. (KAEPLER, 2013, p. 89)

É neste sentido que vou investigar e descrever os movimentos estruturados da Oração Corporal *Malachim* à luz de Kaeppler (2013, p. 90-91), que se utiliza da analogia linguística a partir das categorias nativas dos movimentos para desenvolver sua análise estrutural da dança, assim constituídas.

Estrutura é uma [categoria] “êmica” baseada nos conceitos de movimento

dos detentores de uma tradição específica de movimento. Não está baseada nas ideias dos observadores externos sobre as diferenças de movimentos – estas seriam [categorias] “éticas”. Estrutura, em dança, consiste em um sistema específico de conhecimento de como os **kinemas** se combinam com **morfokinemas**, que se combinam em **motivos**, que se combinam em **coremas**, que se combinam em **danças** – de acordo com os conceitos de um determinado grupo de pessoas, em uma época específica. **Kinemas** (análogos aos fonemas linguísticos) correspondem às unidades mínimas do movimento, reconhecidas como contratantes entre si pelas pessoas de uma dada tradição de dança. [...]. Os **kinemas** são as unidades básicas de movimento, com as quais as danças de uma tradição são construídas. Os **morfokinemas** são as menores unidades com significado, como movimento, na estrutura de um sistema de movimento [...]. Apenas certas combinações são significantes e um número de **kinemas** ocorre, em geral, simultaneamente para formar um movimento significativo, sendo combinados de acordo com a gramática ou sintaxe específica de movimento. Os **morfokinemas** [...] estão organizados em um número relativamente pequeno de **motivos**. Os **motivos** são sequências gramaticais de movimento, formadas culturalmente por **kinemas** e **morfokinemas**, produzindo entidades curtas. São pedaços de movimento que combinam certos **morfokinemas** de um modo característico e são verbalizados e reconhecidos como **motivos** pelas próprias pessoas. Um paradigma de **motivo** é um pequeno agrupamento de estruturas relacionadas, com um **morfokinema** comum ao conjunto, incluindo todos os **morfokinemas** que podem ocorrer. Os **motivos** coreografados em associação com certas imagens significativas formam um **corema**, que é a unidade gramatical coreográfica, constituída culturalmente por uma constelação de **motivos** que ocorrem simultaneamente e em ordem cronológica, com alguma duração. Por exemplo, **motivos** da parte superior do corpo e **motivos** da parte inferior do corpo, juntos, podem formar um **corema**. **Motivos** e **Coremas** são combinados para formar uma determinada dança, ou seja, uma coreografia específica, que pode ser pré-elaborada ou improvisada/espontânea, de acordo com o gênero – cujos elementos estruturais prescritivos são provenientes dos baixos níveis de organização da dança – e com os elementos externos ao movimento da dança. São nomeados em consonância com as categorias etnosemânticas.

Amparada em Kaeppler, descrevo, a seguir, a estrutura da Oração Corporal *Malachim* a partir da sua “forma” (ou conteúdo), de seu sistema de movimento, separado de seu contexto. Porém, diz Kaeppler (2013, p. 90), “[...] sabemos que não podemos separar o conteúdo do contexto, mas podemos separá-los conceitualmente”. É através dessa separação que descrevo os movimentos da Oração Corporal *Malachim*, para depois, então, descrevê-la no seu contexto, identificando suas simbologias implícitas.

Antes de tudo, é necessário evidenciar como são designadas as pessoas que vivenciam as Danças Circulares: 1) **Praticante**: este termo é utilizado para as pessoas que vivenciam a Dança Circular. Essa vivência poderá vir atrelada a diversas intenções: conviver, movimentar-se, se autoconhecer, aprender sobre outras culturas e sobre arte, se aprofundar espiritualmente, por puro prazer ou até mesmo por indicação médica e psicológica, e também para se tornar

um focalizador; 2) **Focalizador**: segundo Ramos (1998), este termo instalou-se na Comunidade de *Findhorn*, na Escócia, onde as Danças Circulares Sagradas tiveram seu berço. O focalizador não deixa de ser um praticante, mas agrega também a responsabilidade de direcionar, orientar e apoiar as pessoas que praticam a dança com o objetivo de tornar a vivência prazerosa. Na roda não existe a hierarquia por meio da qual o focalizador ensina e o praticante aprende, o que há é troca de conhecimentos, de generosidade, de cumplicidade, de harmonia, de humanidade, de gentileza e outras qualidades humanas que cada um tem para oferecer. Segundo Ramos (1998), o focalizador precisa ter adquirido algumas qualidades para direcionar a roda: clareza de expressão, clareza na intenção do trabalho a ser desenvolvido, firmeza, flexibilidade, simplicidade e humildade; ritmo e sensibilidade musical, dentre outras. Acredito que qualquer pessoa pode ser um praticante ou um focalizador das Danças Circulares, formas que se entrelaçam o tempo todo. O importante é a sua intenção quando está na vivência. Numa roda podem estar juntos vários focalizadores. Não há um número preciso exato de pessoas a participar, o fundamental é o desejo de estar inteiramente presente e disposto. Ao criar essa atmosfera física e etérea, todos têm a possibilidade de se conectar consigo mesmo e aos demais praticantes que compõem a roda.

Após esse breve esclarecimento sobre as formas de participação na “roda”, começo a descrever as principais unidades ou **morfokinemas**, “as menores unidades com significado, como movimento, na estrutura de um sistema de movimento”, dentro da estrutura total de movimento da Oração Corporal *Malachim*, de acordo com Kaeppler (2013, p. 90).

Posição do corpo: lado esquerdo do corpo direcionado ao centro de roda. Num segundo movimento, o corpo estará direcionado para o centro e num terceiro movimento, estará voltado para trás, quando o lado direito do corpo estará voltado para o centro da roda.

Mãos e braços: em volta do centro os praticantes estão de mãos dadas no círculo. Vale ressaltar que essa dança em particular é dançada no formato de espiral, o focalizador à frente puxando os demais; o último praticante ao final da espiral fecha o circuito. Portanto, há três posições de mãos assim identificadas: 1) As mãos dos praticantes: existe um aspecto bem prático quanto à união das mãos no que diz respeito à energia que circula no sentido da espiral. É necessário que as mãos sejam unidas no mesmo formato, de modo que uma fique voltada para cima e outra para baixo. Uma forma de fazê-lo com facilidade é juntar as palmas das mãos (como se estivesse de mãos dadas consigo mesmo), virando os polegares para a esquerda ou para a direita, e então separá-las ao encontro dos companheiros. Isso garante que todos tenham uma mão voltada para cima – que significa receber – e outra para baixo, que significa dar. Assim, a energia circula no mesmo sentido e fluidamente; 2) As mãos do

focalizador: à frente, puxando os demais na dança, ele estará com a lateral esquerda de seu corpo em direção ao centro, sua mão esquerda segurando a mão direita de quem está logo atrás dele. A palma da mão direita erguida à frente e acima, desenha no ar uma espiral que ascende em direção ao céu. Num segundo movimento, o corpo estará voltado para o centro, e a mão direita se posiciona atrás das costas, retornando assim ao primeiro movimento; 3) As mãos da última pessoa que fecha o circuito fará a mesma movimentação do focalizador à frente, porém, a diferença é que estará com a mão direita segurando a mão esquerda do penúltimo praticante. A mão esquerda iniciará o movimento, posicionada atrás das costas, e em seguida, ao virar o corpo, a palma da mão esquerda é que estará erguida à frente e acima, em sinal de agradecimento pela boa jornada, retornando ao primeiro movimento: **motivos** da parte superior do corpo (ver Figura 17).

Figura 17 – *Frames* da Estrutura do movimento mãos e braços



Fonte: Extraído do acervo da pesquisadora, fotografias por Marcelo Rodrigues, 2013.

Pés e pernas: unidos inicialmente, na segunda frase melódica o pé esquerdo varre o chão com pequena elevação dos joelhos à frente, pousando-o adiante. O pé esquerdo une-se ao direito, e consequentemente o direito dá novo passo, num “passo, junta, passo”. O pé direito finaliza o movimento, imediatamente o corpo vira-se em direção ao centro, os pés estarão afastados com as pontas dos dedos apontados para as laterais do corpo, numa leve flexão dos joelhos. A seguir, o peso do corpo é transferido para a perna esquerda, o corpo volta-se para a sua esquerda imediatamente, e o pé direito cruza por cima e à frente do esquerdo, pousando levemente no chão, iniciando toda a movimentação: **motivos** da parte

inferior do corpo (ver Figura 18).

Figura 28 – *Frames* da estrutura do movimento pés e pernas



Fonte: Extraído do acervo da pesquisadora, fotografias por Marcelo Rodrigues, 2013.

Cabeça: acompanha com o olhar toda a movimentação do corpo, dos braços e das mãos, que é referente à estrutura de movimento (ver figura 19).

Figura 19 – *Frames* da Estrutura do movimento



Fonte: Extraído do acervo da pesquisadora, fotografias por Marcelo Rodrigues, 2013.

Uma vez identificados os **morfokinemas** dentro da estrutura total de movimento, alio os demais elementos conceituais da estrutura para serem identificados e compreendidos dentro do sistema de movimento da Oração Corporal *Malachim*.

Os **kinemas** são as menores unidades básicas (sem significado), identificadas na estrutura de movimento. São as unidades (os “tijolos”) com as quais a dança será construída. Ajudam a compor toda a estrutura “êmica”, ou seja, a estrutura total que representa uma determinada tradição. Neste caso, a tradição judaica. Essas unidades básicas expressam movimentos significantes. Na Oração Corporal *Malachim*, esses movimentos significantes

ocorrem quando o corpo se movimenta nas quatro direções(frente, lado direito, lado esquerdo e trás), nas quais os Anjos estão posicionados e o praticante reverencia e pede ajuda para que as energias angélicas de suas leves asas o ajudem numa jornada frutífera ao adentrar os mundos da Cabala. A partir desse ponto, cada movimento poderá se combinar com as menores unidades (com significado) do sistema de movimentos, os **morfokinemas**, nas quais um pequeno agrupamento de estruturas como os movimentos de corpo, mãos, braços, pés e cabeça formam os **motivos**, que unem movimentos das partes superiores e inferiores, formando uma unidade gramatical coreográfica que se compõe em um **corema**. Da união entre **motivos** e **corema**, forma-se a Oração Corporal *Malachim*.

Representadas na sequência completa de **kinemas**, as quatro direções indicam o lugar onde os anjos são evocados para nos acompanhar na jornada para dentro da Cabala. Uriel, aquele que vai à frente que puxa nos leva para diante; Michael vai à direita, responsável pelas coisas sagradas; Gabriel vai à esquerda, responsável pelas coisas do dia a dia, é chamado de herói de deus e Rafael o que vai atrás de nós,cuida, ampara, cura.

De acordo com a *Torá*, toda nação tem um anjo de guarda e todo embrião no útero recebe seus ensinamentos. No útero arde uma vela, cuja luz permite ao embrião enxergar de uma extremidade do mundo à outra. O anjo ensina-lhe a *Torá*, mas logo antes do nascimento o anjo toca seu lábio superior e ele esquece tudo o que aprendeu; essa é a origem da fenda no lábio superior de uma pessoa. Os anjos levam a *D'us* as orações à eles, temos que lembrar que eles são mensageiros.

Reconhecida a estrutura de movimentos da dança, agrego a ela a estrutura ritual e os simbolismos nela implícitos.

4.2 Ritual de preparação

Reporto-me àquele domingo, vinte e quatro de agosto de 2013, domingo, por volta das nove horas, na Escola de Teatro e Dança da Universidade Federal do Pará (ETDUFPA), quando alguns praticantes já se encontravam no local onde a dança aconteceria.

Zalzman inicia o ritual de preparação com a ambientação do espaço físico onde a roda vai acontecer. Uma música suave começa a trazer harmonia e concentração para quem já está ali, à espera. Zalzman se desloca para o centro da sala e compõe o centro da roda, ponto de referência em torno do qual os participantes irão dançar. O símbolo do centro é a referência para o posicionamento dos praticantes. Outra qualidade desse símbolo é que ele é o ponto de convergência da energia produzida pelo movimento sequencial dos passos coreografados; ora

convergem ao centro, ora dispersam em meio aos praticantes, num ir e vir por meio do qual se constrói uma grande teia energética invisível aos olhos, porém visível ao coração.

Atentos, os praticantes são envolvidos pela magia visível e contagiante do ritual de preparação, um momento inenarrável. Alguns se aproximam, posicionando-se numa reverência àquele centro sagrado que está sendo cuidadosamente preparado por Zalcmán. Esse ponto de referência e convergência das energias da roda é lentamente composto por um tecido estampado redondo, ao meio um vaso de flores, em volta do vaso um tecido leve vermelho, e em volta do tecido vermelho, cartas que retratam imagens da natureza. Cada elemento vai compondo aquele centro, colocados um a um numa atitude de reverência, de modo que a conexão com a consciência da Luz Primeira, *D'us*, seja instalada naquele espaço sagrado, e ao mesmo tempo convidando os Anjos a se aproximarem do espaço onde a dança vai acontecer (ver Figura 20).

Figura 20 – Preparação do Centro da Roda por Frida Zalcmán

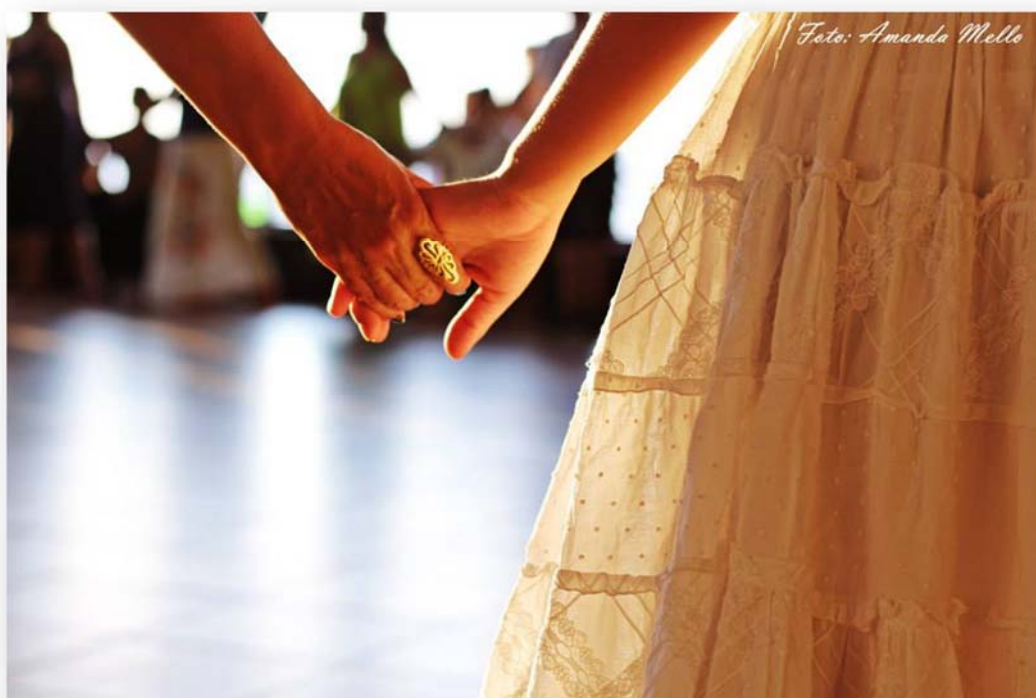


Fonte: Extraído do acervo da pesquisadora, por André Mardock, 2013.

Centro arrumado, elos formados, mãos devidamente colocadas para que o fluxo de energia circule livremente, palmas das mãos na posição de dar e receber. Com as mãos

devidamente atreladas (ver Figura 21), ao mesmo tempo em que se aprende individualmente, aprende-se com o grupo, consciência individual e coletiva, pois, além da dança, os elementos constituintes da Cabala aparecem no ritual que expressa a conexão com o sagrado em cada praticante, buscando a sua multidimensionalidade entre o corpo, a dança e o sagrado, como referido na fala do praticante.

Figura 21–Posição das Mãos na roda



Fonte: Extraído do acervo de Amanda Mello, 2013.

O que me atrai nas danças circulares, é a possibilidade de convivência com pessoas que não são iguais a mim, que muito provavelmente não tem as mesmas tradições, as mesmas vivências, como tudo na história, o senso de alteridade é isso, olhar o outro a partir de seus valores e respeitá-lo, pois você está tocando nas mãos de muita gente que você nunca viu, e que numa roda se reconhecem no mesmo sagrado, no qual se abre um caminho de comunhão maravilhoso. Essa conexão com o sagrado é individual mais é coletiva, pois mesmo que os sagrados sejam diferentes a um senso de coletividade que estamos todos unidos pelas mãos na roda, e que nos reconhecemos como parte de um mesmo grupo mesmo que nunca nos tenhamos vistos e dessa forma se torna o sagrado do grupo, que são pessoas que convivem nessa terra nesse planeta. (COSTA JR, 2013)⁵¹

⁵¹ Entrevista concedida à pesquisadora no dia 30 de novembro de 2013, realizada na casa da pesquisadora, em Belém do Pará, no bairro de Nazaré.

Zalcman vai à frente do grupo, em forma de linha. A frase melódica inicial da música chama a todos, anjos e praticantes. Por meio da consonância do som e dos movimentos, a oração busca articular o movimento gerador de profundas probabilidades do repertório corporal de cada praticante, mergulhando em si mesmo, em busca do seu mundo essencial, expandindo sua consciência como se conectado ao universo. O conteúdo existente na dança tem sua história impressa na tradição judaica, trazendo a cada praticante uma mensagem individual, porém refletida também na mensagem coletiva da roda quando se está de mãos dadas. Os anjos são os símbolos principais desta Oração Corporal. De mãos dadas, a jornada é individual, mas também coletiva (conforme Figura 22).

Figura 22 – Frida Zalcman à frente da Dança



Fonte: Extraído do acervo da pesquisadora por André Mardock, 2013.

A vivência possibilita que os participantes reflitam sobre a intenção suscitada pela dança, ajudando-os a pensar sobre sua forma de estar no mundo e sobre como essa forma tem sido construída, também, a partir de padrões (crenças, pensamentos e comportamentos) de baixa vibração energética, como nos esclarece Zalzman (2013):

Esses padrões têm nos dificultado perceber e sentir a Luz Primeira em nós mesmos e, conseqüentemente, no mundo e nos outros, e nos afastar da Verdade: somos um ser infinito, aprendendo infinitamente. Não temos um limite ou um fim em nós mesmos. Transformar os padrões que nos limitam é atitude diretamente relacionada à transformar o julgamento que fazemos de tudo e de todos, a cada momento. Nos julgamentos que fazemos, estão impressas as conclusões e convicções limitadoras que construímos para e sobre nós mesmos. Rever essas convicções, mediados pela dança, nos possibilita alcançar energias e frequências vibracionais mais elevadas. A isso estamos nos propondo⁵².

E com essa frequência vibracional mais elevada, depois do ritual de preparação do centro, convidamos os Anjos para nos ajudar a adentrar os mundos da Cabala como Rizoma da Vida.

4.3 A jornada com os anjos, os passos coreografados e o simbolismo oculto

Conhecida e identificada a estrutura de movimento da dança, agora passo a evidenciá-la a partir da união entre **motivos** e **coremas**, descrevendo a Oração Corporal *Malachim*, seu conteúdo e a simbologia nela contida.

Para tanto, permito-me imprimir na etnografia da Oração Corporal *Malachim* uma descrição poética com o olhar de pesquisadora, focalizadora e praticante na vivência da dança realizada na Escola de Teatro e Dança da UFPA (ETDUFPA) em agosto de 2013.

A fim de melhor elucidar os símbolos dos anjos, do centro, da cruz, da espiral e da simbologia da ascensão na Oração Corporal *Malachim*, busco Sender, Wosien e Chevalier; Gheerbrand (2004), que me ajudarão a identificá-los, tecendo uma analogia com o princípio de agenciamento de Deleuze e Parnet:

Como recusar ao agenciamento o nome que lhe cabe, “desejo”? [...]. Aqui como em outra parte, é o conjunto dos afetos que se transformam e circulam em um agenciamento de simbiose definida pelo co-funcionamento de suas partes heterogêneas. [...] há, um agenciamento, como que duas faces ou, ao menos, duas cabeças. *Estados de coisas*, estados de corpos (os corpos que se

⁵² Fala de Frida no contexto da oficina.

penetram se misturam, se transmitem afetos); mas também *enunciados*, regimes de enunciados: os signos se organizam de uma nova maneira, novas formulações aparecem, um novo estilo para novos gestos (os emblemas que individualizam o cavaleiro, as fórmulas de juramentos, os sistemas das “declarações” de amor etc.). (DELEUZE; PARNET, 1998, p. 84)

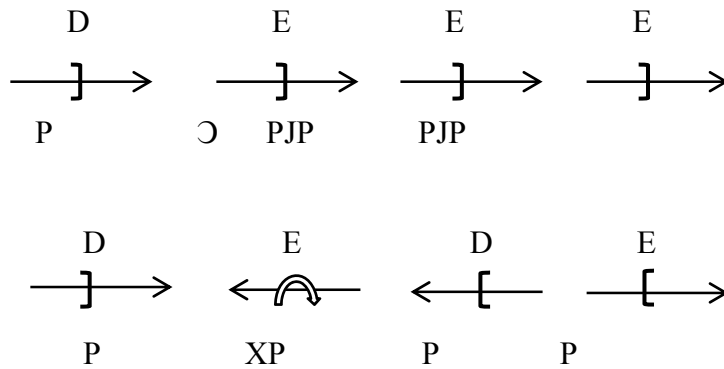
Centro da roda devidamente posicionado no espaço onde a dança acontece, envolvida na energia do amor a roda gira, os devaneios e os devires germinam, os múltiplos corpos se permitem dançar, em troca de afetos, o desejo acende, torna-se fluido e prazeroso. Nos múltiplos corpos, a leveza se revela nas vestimentas, uma continuidade do corpo. Saias, vestidos, echarpes no pescoço, na cintura, calças e bermudas em tecidos leves, adornos de flores e chapéus nas cabeças, um figurino diverso, colorido e alegre. Pés descalços ou com sapatilhas, sapatos rasteiros, dando passagem à dança que se incorpora na alma e se faz presente, no desfrute dos movimentos plenos. Não importa a forma de fazer, a rigidez se esvai, o corpo se integra e se entrega. Ao sentir a plenitude, mergulha fundo na experiência buscando seu significado em estados de outros corpos que encontram lugares e não lugares. Wurzba (2009, p. 66) fala sobre esse estado de aprofundamento em outras dimensões com muita propriedade: “A dança retrata dimensões profundas do ser humano, cujo contato propicia a atualização do seu potencial através da experiência, imprimindo-lhe significado.”

Os protagonistas principais da dança – os Anjos –começam a chegar; é suave o bater de suas asas, sinalizando a proteção da qual eles dispõem, na intenção de nos ajudar a adentrar nos mundos da Cabala como Rizoma da Vida.

Com as asas dos Anjos sobre nós, Zalcman introduz poucas e belas palavras acerca de como será nossa jornada, pede a eles proteção e retidão no caminho. Em seguida, ensina os passos e seus significados.

Posicionada no centro da sala, atrás dela um longo caminho de gente forma uma grande meia lua ao seu redor. Lentamente as pessoas vão se aproximando e o elo de mãos se dá num pouso suave umas sobre as outras, na posição de dar e receber para que a energia flua harmoniosamente.

Com os corpos posicionados de maneira que o lado esquerdo esteja voltado para o centro, uma profunda respiração conjunta se faz. A música dá os primeiros acordes chamando os Anjos, e logo, a atenção dos praticantes. A jornada vai começar, conforme a escrita da dança abaixo representada:



Num segundo acorde da música, a mão direita de Zalzman é erguida à frente e acima; num movimento suave em sentido ascendente, faz dois movimentos espiralando o espaço vazio em direção ao céu, chamando as energias do Anjo Michael, que nos conecta com as coisas sagradas, a conexão com *D'us*. Ao mesmo tempo, o pé esquerdo varre o chão fazendo uma pequena elevação dos joelhos à frente, pousando adiante, avançando no espaço. Na sequência, o pé esquerdo une-se ao direito, que suavemente dá novo passo, e num passo (pé esquerdo), junta, passo (pé direito), a dança avança, finalizando com o pé direito (ver Figura 23).

Figura 23 – Frida Zalzman chamando o Anjo Michael



Fonte: Extraído do acervo da pesquisadora, fotografia por André Mardock, 2013.

Simultaneamente a todos os movimentos de Zalzman, o último praticante da espiral realiza o movimento das mãos inverso ao da focalizadora sua mão esquerda descansa nas costas, a mão direita recebe a mão esquerda de quem está à sua frente. Ao virar o corpo para o próximo movimento, a palma da mão esquerda é que estará erguida à frente e acima em sinal de agradecimento pela boa jornada, retornando, assim, ao movimento inicial. Os demais praticantes estarão com as mãos dadas até o final da dança.

Imediatamente, num novo movimento, os corpos voltam-se em direção ao centro da roda. A mão direita do focalizador, que apontava para o alto, pousa lentamente atrás do corpo, numa posição de reverência ao Anjo Uriel para que ele nos conduza e nos leve adiante, onde convergem as energias angélicas como uma possibilidade de nos reabastecer das energias. Os pés estarão afastados com suas pontas viradas para as laterais do corpo, com uma leve flexão dos joelhos. A seguir, o peso do corpo é transferido para o pé esquerdo, mudando a direção do corpo para o lado direito e para o centro, ao mesmo tempo em que o pé direito cruza e pousa à frente do pé esquerdo, que é retirado imediatamente do chão numa suave elevação atrás e à altura do tornozelo. Neste momento, quem vem ao nosso encontro é o Anjo Gabriel, chamado de herói de *D'us* no judaísmo; é aquele que nos ajuda a resolver coisas do cotidiano. Na sequência, o pé esquerdo retorna ao chão iniciando toda a movimentação de volta para, mais uma vez, ir ao encontro do Anjo Michael, e assim o ritual da dança acontece.

Dançar é sentir-se participante dos mistérios a desvelar da Cabala como Rizoma da Vida. Atrás de nós, o quarto Anjo nos acompanha em todo o percurso lá está Rafael, o curador, o cuidador, que intenciona nos amparar em qualquer das outras três direções.

Ao dançar, estabelecemos relação com a natureza, participamos do movimento cósmico, através do qual nos ligamos a nós mesmos e ao outro, aos mistérios e à essência da própria vida.

Ao dançar *Malachim*, evidencio uma imagem análoga ao símbolo da cruz, riscada no espaço quando se pratica a dança representada pelos quatro Anjos: Michael (direita), Uriel (frente), Gabriel (esquerda) e Rafael (atrás). Essa simbologia da cruz, assim como a dos Anjos, contidas na dança têm os ensinamentos da Cabala como referência, tem um ponto em comum retratado pela perspectiva da ascensão ou evolução humana. Na Cabala, Sender (2004) diz que a Criação se manifesta em densidades diferentes de matéria, indo da mais densa à mais sutil, referindo-se a essa evolução; Wosien (2004, p. 24) refere-se ao símbolo da cruz em relação à ascensão e nos esclarece:

Nestas antigas representações da cruz, os sinais simbólicos se assemelham mais a uma dança da criação: Cristo o ser cósmico, flutua de braços abertos como uma figura iluminada solta ao centro da roda solar. A árvore no centro da terra é o cosmograma para as forças que ascendem e descem da árvore, que tiram seu caminho da atemporalidade, fluindo para a dimensão do tempo, do céu para a terra; essas forças crescem na forma ascendente, no caminho que vai das raízes das profundidades até a coroa, entrando na dimensão da eternidade.

Quero ressignificar a palavra ascensão, que aparece na fala dos dois autores citados – Wosien e Sender – quando fazem uma analogia das raízes e da coroa da árvore, indicando que a evolução humana se dá de forma ascendente num caminho que vai da matéria ao espírito, até ao Criador. Para enriquecer a reflexão, trago a definição de ascensão na imagem da Árvore da Vida de acordo com a tradição judaica segundo Chevalier; Gheerbrand (2012, p. 91): a árvore “representa a subida da vida, a sua gradual evolução para as alturas, sua projeção para o céu quer dizer elevação.”

Diante das três definições proponho desconstruir a forma de ascender e descender a árvore composta de raízes e coroa e ressignificando-a na perspectiva rizomática deleuziana, sem que sua definição seja comprometida. Para tanto, lançarei mão do princípio de agenciamento de Deleuze e Parnet (1998, p. 66): “É isso agenciar: estar no meio, sobre a linha de encontro de um mundo interior e do mundo exterior. Estar no meio [...]”.

Deixo claro que corroboro com as definições de ascensão segundo a Cabala sugerida por Sender (2004), e a ascensão do símbolo da cruz sugerido por Wosien (2004) e Chevalier e Gheerbrand (2012). Porém, a intenção é inverter a lógica do processo de ascensão e compreender como ela ocorre à luz do princípio de agenciamento de Deleuze e Parnet (1998), mencionado anteriormente.

A ascensão poderá ser também entendida a partir do olhar deleuziano, assim como a desconstrução das raízes em rizomas contidos no símbolo da árvore representativa da Cabala. Para compreender melhor como se dá esse processo, exemplifico: todas as *Sefirot* existentes no mundo da Cabala têm sua Oração Corporal respectiva diretamente relacionada ao processo evolutivo do homem, conforme os escritos sagrados da tradição judaica, como já vistos anteriormente. Mesmo que a Cabala se expresse pelo símbolo da árvore e que seja representada pelas *Sefirot* hierarquizadas, “não se trata de etapas ou degraus, mas de modulações harmônicas da manifestação divina” (MIRANDA, 2012, p. 39). Na tradição cabalística, cada uma das dez *Sefirat* manifesta um grau geral, um atributo divino, e não importa onde o homem esteja localizado em relação à sua evolução humana nas várias áreas de sua vida. O que importa é ele atravessar de uma à outra *Sefirat*, entendendo que não há um

grau a ser subido e sim a ser vivido e aprendido, compreendendo que ele próprio é uma partícula do todo, dentro do macrocosmo e do microcosmo. Sendo assim, cada *Sefirat* é composta, por sua vez, por dez *Sefirat*, sinal de unidade e do todo, segundo Miranda (2012). Ao tomarmos conhecimento que a ascensão acontece pelos intermeios segundo o princípio de agenciamento deleuziano e não por degraus, podemos afirmar então que ao adentrarmos nas *Sefirat* através da dança em busca do Criador, a ascensão buscada nessa jornada pelas *Sefiroté* realizada em movimentos que se transversalizam, construindo mapas rizomáticos em cada uma das *Sefirat*. Análogo ao que disse Miranda, quando afirma que cada uma das dez *Sefirat* contém dez *Sefirat* como sinal de unidade e do todo. Contudo, no meu entender e diante de tudo que foi exposto, no rizoma acontecem simultaneamente os dois movimentos de ascensão: a gradual e a transversal, “os dois movimentos coexistem e, no entanto, não se valem, não se compensam, não são simétricos”. (DELEUZE; PARNET 1998, p. 86)

Resumindo, as linhas brotam, se territorializam e imediatamente em linhas de fuga se desterritorializam, voltam a se territorializar em outros lugares e assim tecem o nosso mapa de ascensão dentro dos referenciais dos ensinamentos da Cabala como Rizoma da Vida, ao passarmos por cada um desses portais de comunicação. Pode-se então dizer que a ascensão é algo imanente ao espírito, enquanto no que se relaciona ao corpo/matéria, a jornada evolutiva precisará ser trabalhada e cultivada para ascender até o Criador, e a dança é essa forma cultural engendrada para atingi-lo.

Outro símbolo evidente na dança é a espiral, que evidencia o desenho coreográfico, o caminho a ser percorrido. Wosien (2002, p. 63) nos esclarece: “o símbolo do caminho e o motivo da dança devem ser encarados sempre como sinais de realidades e percepções transcendentais”, ou seja, é o caminho que nos leva ao sagrado na dança, representado pelo Criador. Porém, ressalto que essa espiral poderá se deslocar a outros lugares sem necessariamente ir ao encontro do centro. Eis outro relato sobre o símbolo da espiral para reflexão:

Essa figura é encontrada em todas as culturas, carregada de significações simbólicas [...]. Ela manifesta a aparição do movimento circular e prolonga esse movimento ao infinito: é o tipo de linhas sem fim que ligam incessantemente as duas extremidades do futuro... (A espiral é e simboliza) emanção, extensão, desenvolvimento, continuidade cíclica, mas em progresso, rotação criacional. (CHEVALIER; GHEERBRAND 2012, p. 397)

Para Wosien (2004, p. 20), o símbolo da espiral significa:

[...] o ponto central de retorno, conecta diferentes áreas de experiência humana: o ser e desvanece na natureza, o caminho da vida e morte do homem, a condenação de energia em matéria e sua dissolução, a dinâmica polar do tempo e da ausência de tempo. Percorrer ou dançar diversas sequências de espirais de retorno simboliza a vivência de vários ciclos de tempo ou sequências de evolução.

A espiral é mais um fio a apontar para a tessitura da trama que compõe os símbolos existentes na Oração Corporal *Malachim*. O fervor pela ascensão na espiral tem similaridades com os outros elementos simbólicos da dança aqui trazidos, os quais nos fazem adentrar o caminho da espiritualidade⁵³, onde o corpo é o cosmo minimizado, nos levando a conectar e nos unir numa síntese maior, conforme afirma Wosien (2004, p.12):

O dançarino, por meio das formas geométricas, que se interligam e relacionam por meio dos gestos de seu corpo, constrói na dança sagrada uma ordem que corresponde à ordem do cosmos, sendo que seu corpo é o cosmo minimizado.

A música é outro símbolo forte e poderoso na Oração Corporal *Malachim*. Ela constrói, juntamente com os passos da dança, um canal fluido e suave à espera dos Anjos. Nos acordes, um lindo coral ao fundo emanando os nomes Michael, Uriel, Gabriel e Rafael numa entonação sensível e leve para que a conexão entre praticantes e Anjos se estabeleça, e a jornada de entrada nos mundos da Cabala seja iluminada, podendo, com isso, levar as suas orações à *D'us*. A melodia e a letra da música abrem os caminhos para a sua iluminação, como relata o praticante:

A Dança Circular Sagrada *Malachim* é a primeira dança. Ela convoca os anjos, as energias protetoras, a convocação das forças angélicas, para que se trilhe o caminho da Cabala, no conceito de busca, na ideia que você está buscando sua iluminação, está buscando sua elevação. É um trabalho seu. É uma dança que me chama muita atenção. É uma dança que emociona, ela te leva para além da coreografia. (COSTA JÚNIOR, 2003)⁵⁴

Concluo este pensamento por meio de Bonetti (1998, p. 109):

Através da harmonia do som dos movimentos, a Dança Sagrada busca articular a linguagem corporal, transmitindo uma ideia ou sentimento, e proporcionando a cada bailarino uma “viagem” ao seu mundo interior, ou

⁵³ Característica daquilo que é espiritual, a vida do espírito (LALANDE, 1999, p. 328).

⁵⁴ Entrevista concedida à pesquisadora no dia 11 de novembro de 2013, realizada no Espaço São José Liberto, em Belém do Pará, no bairro do Jurunas.

seja, ampliando horizontes do sentimento e do pensamento humanos em sua totalidade e plenitude, e contribuindo para a expansão de sua consciência enquanto ser integrado no universo.

Luiz Pereira de Moraes Filho, nome artístico Luiz Pardal⁵⁵, músico paraense, ajudou-me a fazer a leitura sobre a composição melódica da música que é interpretada pela cantora Israelita Fortuna no álbum “Encontros”, do ano de 2003. Ele descreve:

É uma música feita no “modo dórico”⁵⁶ e tem um caráter repetitivo quase minimalista. Possui violões como base, e em seguida entra um grupo de cordas friccionadas na qual o instrumento musical Cello se destaca como instrumento que faz o contra canto e um clarinete e uma flauta também assumem esta função. A voz solista é feminina e um grupo de crianças aparece no refrão e no final da canção.

Realizar essa jornada em multiplicidades rizomáticas, de forma inovadora, tecendo linhas onde “[...] não se diz mais EU, mas ao ponto em que já não tem qualquer importância dizer ou não dizer EU. Não somos mais nós mesmos. [...] Fomos ajudados, aspirados, multiplicados.” (DELEUZE; GUATTARI, 1995, p. 2), e assim nos fazemos múltiplos, diversos, unidos em outras naturezas, outras dimensões. A ascensão chegou por meio da fluidez da dança que nos invadiu e nos conectou aos mundos da Cabala como Rizoma da Vida, numa experiência indizível.

4.4 Estrutura do ritual

A seguir, proponho identificar e compreender a estrutura do ritual contida na Oração Corporal *Malachim*. Escolho autores que irão abrir caminhos para que isso aconteça. Início com Terrin (2004, p. 20):

[...] rito faz-se referência a uma ação realizada em determinado tempo e espaço. [...] ações realizadas no seio de uma religião ou de uma cultura e reconhecidas como tais. Trata-se de ações que são diferentes das ações da vida ordinária e se distinguem do comportamento comum. O ritual seria somente uma ideia que os estudiosos formulam como conceito de rito. Ele,

⁵⁵ Professor Doutor da Escola de Música da Universidade Federal do Pará.

⁵⁶ A música *modal* é milenar, tem a história da humanidade e expressa sua emoção. É a base nos rituais de vitória, derrota e prece. É contagiante e estimula a participação. É intermitente, sem momento de partida e de término. É feita de ritmos, sonoridades e climas. A melodia é simples, curta e repetitiva. A harmonia se é que existe, é feita de um ou poucos acordes, que quase sempre são tríades, por vezes cifráveis (não cifráveis). Num permanente crescendo, acompanha o entusiasmo tribal, ou lamenta e chora, conforme os caprichos do ânimo. Tudo nela é coletivo, e convida a entrar na roda, a participar. A tribo vem até os nossos dias GUEST (2010, p. 36).

em outras palavras, seria o que é definido de modo formal e mediante caracterizações, enquanto o rito é aquilo que se realiza e se vive em determinada religião e cultura.

Para Peirano (2003, p. 10), ritual é:

[...] um fenômeno especial da sociedade, que nos aponta e revela representações e valores de uma sociedade, mas o ritual expande, ilumina e ressalta o que já é comum a um determinado grupo. [...] são bons para transmitir valores e conhecimentos e também próprios para resolver conflitos e reproduzir as relações sociais.

Para acompanhar o pensamento de Terrin (2004), posso afirmar que a Oração Corporal *Malachim* pode ser designada inicialmente como um rito, por ter sua origem em uma prática religiosa, na qual as orações cantadas foram substituídas por orações em movimentos, inseridas em rituais litúrgicos realizados na sinagoga e que foram denominadas por Zalcman de Orações Corporais. Porém, quando a dança se desloca para fora da sinagoga, ela imprime a característica ritual, e a partir desse ponto me alio a Peirano (2003), entendendo que neste momento a Oração Corporal *Malachim* se expande, saindo de seu contexto religioso e indo até a comunidade. Porém, ao se deslocar, leva com ela todos os referenciais simbólicos contidos no ritual da dança, tornando-se uma forma de ação, sobretudo maleável e criativa, com chances de manter esses referenciais simbólicos para aqueles que a praticam. Temos tido a oportunidade de vivenciar esse fato na roda, e mesmo não conhecendo profundamente os referenciais da Cabala, base de sustentação do sistema de Danças Hebraicas de Louvor e consequentemente a Oração Corporal *Malachim* temos a possibilidade de vivenciá-los. Portanto, as afirmativas de Terrin (2004) e Peirano (2003) corroboram com a de Kaeppler (2013), quando diz em que a movimentação coreográfica e os valores culturais estão presentes, representados pela tradição judaica dentro dos ensinamentos da Cabala. Mas a dança possui dimensões dinâmicas e com isso a sociedade vai imprimindo as mudanças necessárias a cada contexto histórico, ou seja, quando a Oração Corporal *Malachim* extrapola os muros da sinagoga, ela também sofre essas mudanças, inclusive quando viaja a outros continentes e pode ser vivenciada por povos de culturas diferenciadas. Aqui em Belém posso afirmar que este sistema foi muito bem aceito pelos praticantes. Para corroborar com minha afirmação, apresento relatos dos praticantes da roda:

Vejo a dimensão espiritual como um forte traço comum entre a cultura Amazônica e a Israeli, direcionada para o sentimento religioso. O povo paraense em especial é fértil em manifestações, canalizadas quase sempre

para o ambiente religioso. Por isso vejo grande aceitação da nossa comunidade ao trabalho de Frida. (MOUSINHO, 2013) ⁵⁷

As Danças Hebraicas de Louvor são orações dançadas trazendo os significados da tradição judaica na sua composição coreográfica. A Oração Corporal *Malachim* em especial, traz em seus significados simbologias no que diz respeito às expressões gestuais e corporais de uma determinada cultura, havendo similaridades com algumas de nossas danças de tradição amazônica, portanto, há grande aceitação pela comunidade belenense dessas danças. As danças circulares objetivam essa união entre os povos. (COSTA JR, 2013) ⁵⁸

Outro ponto importante a ser observado é que o sagrado está inserido na Oração Corporal *Malachim* e se manifesta como conteúdo ritualístico. O “rito”, entendido aqui como “prática relativa às coisas sagradas”, é considerado uma forma mágica ou religiosa que visa obter, sobre as forças naturais, um controle que as técnicas racionais não podem oferecer; daí as questões sagradas desta dança estarem diretamente associadas ao “rito”, concebido, aqui, como elemento eminente e necessário. Conforme Durkheim (1912, p. 552):

[...] rito são regras de conduta que prescrevem como o homem deve se comportar em relação às coisas sagradas; ritos são, antes de tudo, momentos de efervescência coletiva; representações coletivas que expressam as realidades coletivas; os ritos são maneiras de agir que só nascem dentro de grupos reunidos, que estão destinados a suscitar, manter ou fazer renascer certos estados mentais desses grupos.

Terrin (2004, p. 19) nos oferece outra noção, afirmando ser o rito “[...] uma ação realizada em determinado tempo e espaço.” E complementa dizendo que o espaço do rito é “o lugar da classificação e da ordem social e cósmica”. Maluf (2005, p. 151) nos diz que “através do corpo se chega à pessoa, como ela é naturalmente. [...] Corpo, corporalidade e práticas corporais são o foco que define e distingue as culturas da Nova Era de outras culturas religiosas e/ou espirituais.”

Todos os autores referidos acima têm uma similitude de pensamento sobre o rito, o ritual e o sagrado. Sabemos que a Dança Circular abre uma conexão com o sagrado dentro de nós, conforme abordado na segunda seção desta pesquisa. Na forma, no gesto, na música, somos convidados a entrar em contato com outras dimensões de nosso ser. Na roda, tudo que se vive é sagrado, a dança nos traz a vida dos ancestrais, dos povos antigos, de diferentes

⁵⁷ Entrevista concedida à pesquisadora via email, no dia 23 de dezembro de 2013.

⁵⁸ Entrevista concedida à pesquisadora no dia 30 de novembro de 2013, realizada na casa da pesquisadora, em Belém do Pará, no bairro de Nazaré.

tradições e a nossa própria vida, reinventada no presente. Se os deuses estão em nós, ao dançarmos na roda vivificamos nosso sagrado, conectamos com o centro, alinhamos o eixo da vida.

O ritual na Oração Corporal *Malachim* vem carregado de símbolos representados pelos Anjos, pelo centro de roda, pela melodia e ritmo da música judaica, pela estrutura da dança. Tais símbolos levam o praticante a sentir profunda conexão com a tradição e os valores do povo judaico imersos nos movimentos coreografados, como já mencionado.

Depois de discorrer sobre todas essas abordagens acerca do rito, do ritual e do sagrado, sinto-me à vontade para incluir a Oração Corporal *Malachim* na classificação geral dos ritos de passagem. Segundo Terrin (2004, p. 43) “os ritos de passagem” são ritos “[...] ligados a momentos fundamentais da vida, como o nascimento, a iniciação, o casamento, a morte [...]”. Nesse sentido, a Oração Corporal *Malachim* pode significar um rito de iniciação, pois os praticantes preparam-se para realizar uma caminhada desconhecida intencionando a conexão com os Anjos, na intenção de uma frutífera jornada ao adentrar nos quatro mundos da Cabala, entendendo, incorporando e experimentando o sagrado e tudo que os sensibiliza, os emociona e os faz lembrar e vivenciar os quatro conceitos básicos da Cabala que definem a ideia do divino em relação ao ser humano de acordo com o que Zalcman (2007) acredita: “eu existo, eu sou amado, tudo é claro e eu sou sagrado”.

A Oração Corporal *Malachim* expressa, em seus passos coreografados, o simbolismo da mística do judaísmo. Nascidas a partir do rito litúrgico da sinagoga, as orações judaicas cantadas são substituídas por Orações Corporais, por meio das quais o corpo tem a possibilidade de se aproximar do que é mais sagrado, Deus.

Ao longo do ritual da dança *Malachim*, os participantes dançam, marcando seu pertencimento ao grupo, seus valores, crenças e ensinamentos. Na roda, partilham-se músicas, gestos e significados da cultura judaica, vivificando o rito e os símbolos existentes. Partindo desse princípio, a Oração Corporal *Malachim* pode ser incluída, também, na classificação de rito de Terrin (2004). Um rito místico de transmissão da força sagrada, pois restaura, através da repetição dos movimentos coreografados, os ensinamentos religiosos da *Torá*, contidos na Cabala, dando aos participantes a oportunidade de entrar em contato com o Criador. O praticante pode, inclusive, entrar em êxtase. Tomado por sensações adversas, intensas e contundentes, pode ficar parcialmente fora de si.

Concluo e percebo que essa trama que germina de *Malachim* identifica uma cosmologia implícita sustentada por um símbolo representado pelo Rizoma da Vida, transposto da Cabala à dança, tema desta dissertação.

5. A TRAMA INACABADA...

A discussão acadêmica em volta das Danças Circulares Sagradas ainda é recente. Urge a necessidade de ampliação de trabalhos que investiguem essa forma de dançar, como uma possibilidade de incluí-la no contexto das várias áreas de conhecimento: Artes, Educação, Antropologia, Ciência das Religiões, entre outras, pois a dança é uma forma cultural que pode ser inserida em qualquer contexto.

No percurso, adotei minha história de vida como ponto de partida para dar o primeiro passo no caminho a ser percorrido. Teci linhas que me levaram a descobrir a dança em minha vida. Desde então, várias geografias se formaram construídas. Rupturas, desterritorializações, territorializações, foram necessárias para suscitar novos caminhos novos devires. Foi então que escolhi tecer fios que me levassem às Danças Circulares Sagradas, nesse emaranhado, deparo-me com o objeto de estudo dessa pesquisa, a Oração Corporal *Malachim*.

A proposta tornou-se desafiadora, pois ao buscar o “estado da arte”, não encontrava qualquer informação relacionada a esse contexto específico, por ser um trabalho autoral em dança ainda não pesquisado, tornando-se um embrião nesse foco de investigação. Fios ainda a serem tecidos, a fim de ancorar novas histórias e geografias, onde a cultura judaica está presente tendo a Cabala composta de seus quatro mundos, suas emanções energéticas e suas especificidades como fio âncora de sustentação metodológica da pesquisa.

Mergulhei na trama para encontrar respostas que me fizessem compreender a Oração Corporal *Malachim*, as estruturas de seu ritual, suas simbologias e cosmologia implícita. Para tanto, busquei linhas que construíssem comigo as linhas dos campos teóricos que estariam na tessitura do trabalho. Foi então que busquei a Antropologia da Dança (KAEPPLE, 2013), aliada à Pedagogia das Danças Circulares Sagradas (WOSIEN, 2000), a Bachelard (2001) com a noção de devaneios, a Deleuze e Parnet, (1998), com o conceito de rizoma, que se tornaram essenciais para o surgimento dos demais conceitos apresentados com a finalidade de se aliarem ao conjunto teórico que deu sustentação à investigação.

Nesse sentido, assumo que esta dissertação cumpriu seu objetivo, quando busquei, também, no fenômeno da Tríade Espiral, compreender como se deu a inter-relação entre o corpo a dança e o sagrado quando se dança Oração Corporal *Malachim*, a partir dos conceitos de totalidade e transcendência. Acredito, portanto, que a hipótese da pesquisa foi confirmada, ao concluir que as Danças Circulares Sagradas podem funcionar como uma ferramenta de

cura física, mental, emocional e espiritual, graças à sua sacralidade, fortemente presente em cada movimento realizado. Tal como pude constatar nas falas dos praticantes.

A etnografia foi conjuntamente tecida entre os *Malachim*, os praticantes e a pesquisadora por meio dos passos coreografados, pela estrutura do ritual, pelos simbolismos, representados em sua cosmologia implícita, a Cabala.

A relevância da pesquisa para nossa cidade, em primeira instância, diz respeito a seu caráter pioneiro no que concerne à inclusão dos estudos teóricos envolvendo o trabalho autoral de Frida Zalzman acerca da Oração Corporal *Malachim*, que faz parte do repertório das Danças Hebraicas de Louvor, oportunizando, desta maneira, a ampliação do acervo bibliográfico das produções acadêmicas e, conseqüentemente, das produções que envolvem o acervo bibliográfico do movimento das Danças Circulares Sagradas. Outra é a confirmação de que mesmo culturas tão distantes geograficamente – neste caso, a judaica e a amazônica –, possuem um caráter comum, que é dançar em círculo, formando novas identidades que se traduzem. Quando de mãos dadas na roda, os praticantes encurtam essa distância, construindo novas linhas que vão certamente compor novas geografias, novas identidades e novos devires.

E por fim é possível considerar o indício em dar prosseguimento a futuras pesquisas no contexto das Danças Hebraicas de Louvor, em um possível futuro projeto de Doutorado, na tentativa de aprofundar questões, de provocar relações, levantar hipóteses relativas à teoria e à prática das Orações Corporais.

REFERÊNCIAS

- ABBAGNANO, Nicola. **Dicionário de Filosofia**. 4. ed. São Paulo: Martins, 2000.
- BACHELAR, Gaston. **A Poética do Espaço**. São Paulo: Martins Fontes, 1993.
- _____. **A Poética do Devaneio**. São Paulo: Martins Fontes, 1988.
- BARTON, Anna. **Danças Circulares: Dançando o Caminho Sagrado**. São Paulo: TRIOM, 2006.
- BERNI, Luiz Eduardo V. Danças Sagradas: Uma Técnica de Meditação Ativa. In: RAMOS, Renata (Org.). **Danças Circulares sagradas: uma proposta de educação e de cura**. 2.ed. São Paulo: TRIOM, 2002. (p. 54-71).
- BONETTI, Maria Cristina de Freitas. **O sagrado feminino e a serpente: Performance Mítica na Simbologia das Danças Circulares Sagradas**. 2013. 383 f. (Doutorado em Ciências da Religião) - Pontifícia Universidade Católica de Goiás Programa de Pós-Graduação em Ciências da Religião, Goiás, 2007.
- BONDER, Nilton. **O Sagrado**. Rio de Janeiro: Rocco, 2007.
- BRETON, David Le. **A Sociologia do Corpo**. 6.ed. Petrópolis, RJ: Vozes, 2012.
- CAMARGO, Giselle Guilhon Antunes. **Mukabele: ritual dervixe**. Florianópolis: Insular, 2010.
- _____. (org.). **Antropologia da Dança I**. Florianópolis: Insular, 2013.
- CARVALHO, Carlos Solano. **Introdução às danças circulares sagradas**. In: RAMOS, Renata (Org.). **Danças Circulares sagradas: uma proposta de educação e de cura**. 2. ed. São Paulo: TRIOM, 2002. (p. 5-8).
- CHEVALIER, Jean; GHEERBRANT, Alain. **Dicionário de Símbolos**. 26. ed. Rio de Janeiro: José Olympio, 2012.
- DAOLIO, Jocimar. **Da Cultura do Corpo**. Campinas, SP: Papirus, 1995.
- DELEUZE, Gilles; GUATARRI, Félix. **O que é a filosofia?** Trad. Bento Prado Jr. e Alberto Alonso Muñoz. 3.ed. Rio de Janeiro: Editora 34, 2010.
- _____. Introdução: rizoma. In: **Mil Platôs: capitalismo e esquizofrenia**. Coleção Trans. v.1. São Paulo: Editora 34, 1995, p.11-36.
- DELEUZE, Gilles, PARNET, Claire. **Diálogos**. São Paulo: Editora Escuta, 1998.
- ELIADE, Mircea. **O Sagrado e o Profano**. São Paulo: Martins Fontes, 1992.
- GARAUDY, Roger. **Dançar a Vida**. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1980.

GENNEP, Arnold Van. **Os Ritos de Passagem**. 3.ed. Petrópolis: Vozes, 2011.

GONÇALVES, Hortência de Abreu. **Manual de Metodologia da Pesquisa Científica**. São Paulo: Avercamp, 2005.

GONÇALVES, Maria A. S. **Sentir, Pensar, Agir: Corporeidade e Educação**. Campinas: Papirus, 1994.

GUEST, Ian. **Harmonia**. Método Prático. São Paulo: Irmãos Vitale, 2010.

JUNG, Carl G.. **O Homem e seus símbolos**. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1964.

KAEPPPLER, Adrienne. Dance and the concept of style. In: **Yearbook for Traditional Music**, Vol. 33, 2001, p. 49-63.

KAEPPPLER, Adrienne. Dança e o conceito de estilo. (Trad. Giselle G. A. Camargo) In: CAMARGO, Giselle G. A. (Org.) **Antropologia da Dança I**. Florianópolis: Ed. Insular, 2013, p. 97-121.

KEALIINOHOMOKU, Joan. Une anthropologue regarde le ballet comme une forme de danse ethnique. In: **Nouvelles de Danse**, 34/ 35: Danse Nomade: Regards d'Anthropologues et d'Artistes. Bruxelles: Contredanse, 1998, p. 47-67.

KEALIINOHOMOKU, Joan. Uma antropóloga olha o *ballet* clássico como uma forma de dança étnica. (Trad. Giselle G. A. Camargo) In: CAMARGO, Giselle G. A. (Org.) **Antropologia da Dança I**. Florianópolis: Ed. Insular, 2013, p. 123-142.

LALANDE, André. **Vocabulário Técnico e Crítico da Filosofia**. 3.ed. São Paulo: Martins Fontes, 1999.

LURKER, Manfred. **Dicionário de Simbologia**. 2.ed. São Paulo: Martins Fontes, 2003.

MALUF, Sônia Weidner. **Da Mente ao corpo? A centralidade do corpo nas culturas da Nova Era**. In: Ilha: Revista de Antropologia. Florianópolis: UFSC/PPGAS, v.7, n.1, 2005.

MATTOS, Carmem Lúcia G. **A abordagem etnográfica na investigação científica**. UERJ, 2001.

MIRANDA, Evaristo Eduardo de. **O Corpo**. Território do Sagrado. 7.ed. São Paulo: Edições Loyola, 2012.

MOREIRA, Giselle da Cruz. **Sinapses Rizomáticas: A História da Dança em Belém, no período de 1950 a 1990**. 2009 f. 287. Tese (Doutorado em Artes) Universidade Federal da Bahia: Salvador, BA, 2009.

OSTETTO, Luciana Esmeralda. **Educadores na roda da dança: formação transformação**. 2006. 250 f. Tese (Doutorado em Educação) Universidade Estadual de Campinas: Campinas, SP, 2006.

OSTROWER, Fayga. **Criatividade e Processos de Criação**. Petrópolis: Vozes, 2004.

PAOLO, Darcy Flexa Di. **Elaborando trabalhos Acadêmicos e Científicos**. Belém: Pakatatu, 2009.

PEIRANO, Mariza. **Rituais: ontem e hoje**. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 2003.

RAMOS, Renata Carvalho de Lima (org.). **Danças Circulares Sagradas: Uma Proposta de Educação e Cura**. São Paulo: TRIOM, 1998.

SAMPAIO, Marcus Ivan Santana. **Movimento, educação, dança**. In: RAMOS, Renata Carvalho de Lima (org.). *Danças circulares sagradas: uma proposta de educação e cura*. 2.ed. São Paulo: Triom, 2002, p. 95-105.

SENDER, Tova. **O que é Cabala Judaica**. Rio de Janeiro: Record: Nova Era, 2004.

_____. **Iniciação ao Judaísmo**. Rio de Janeiro: Record: Nova Era, 2001.

SCHOLEM, Gershom. **A Cabala e seus simbolismos**. São Paulo: Perspectiva, 2009.

TABORDA, Monike Christina. **RODA VIVA: um estudo histórico-etnográfico da “roda” de Danças Circulares do Instituto Ocara em Belém do Pará**. 2011. 75 f. Trabalho de Conclusão de Curso (Graduação)-Escola de Teatro e Dança da Universidade Federal do Pará, UFPA, Belém, 2011.

TERRIN, Aldo Natale. **O rito: antropologia e fenomenologia da ritualidade**. São Paulo: Paullus, 2004.

TRIVIÑOS, Augusto N. S. **Introdução à Pesquisa em Ciências Sociais: a pesquisa qualitativa em educação**. São Paulo: Atlas, 1995.

TURNER, Victor W. **O Processo Ritual**. Petrópolis: Vozes, 1974.

VERGARA, Sylvia Constant. **Métodos de Coleta de Dados no Campo**. São Paulo: Atlas, 2009.

WOSIEN, Bernhard. **Dança: Um Caminho para a Totalidade**. Tradução: Maria Leonor Rodenbach e Rafael de Haro Júnior. São Paulo: TRIOM, 2000.

WOSIEN, Maria- Gabriele. **Dança Sagrada: deuses mitos e ciclos**. São Paulo: TRIOM, 2002.

_____. **Dança: símbolos em movimento**. São Paulo: Anhembi Morumbi, 2004.

WURZBA, Lilian. **A dança da alma – A dança e o sagrado: um gesto no caminho da individuação**. In: ZIMMERMANN, Elisabeth (org.). **Corpo e Individuação**. Petrópolis, RJ: Vozes, 2009: 39-100.

ZALCMAN, Frida. **Conectados com o todo**. Dançando a Árvore da Vida – Cabala. Apostila do Módulo de Danças Hebraicas de Louvor. Embu das Artes, SP: Material didático, 2007.

_____. Danças Hebraicas de Louvor. **Dançando a Árvore da Vida – Cabala.** Apostila do Módulo de Danças Hebraicas de Louvor. Belém: Material didático, 2008.

LISTA DE FONTES

1. Entrevistas

Ataíde Costa Jr. – entrevista concedida à pesquisadora no dia 11 de novembro de 2013, realizada no São José Liberto em Belém do Pará no bairro do Jurunas.

Ataíde Costa Jr. – entrevista concedida à pesquisadora no dia 30 de novembro de 2013, realizada na casa da pesquisadora, em Belém do Pará no bairro de Nazaré.

Déa Melo – entrevista concedida à pesquisadora no dia 21 de novembro de 2013, realizada na residência da entrevistada em Belém do Pará no bairro do Marco.

Frida Zalcman – entrevista concedida à pesquisadora no dia 02 de janeiro de 2013, realizada no centro cultural israelita, na cidade do Rio de Janeiro no bairro do Leblon.

Frida Zalcman – entrevista concedida à pesquisadora via email com acesso no dia 23 de janeiro de 2013

Frida Zalcman – entrevista concedida à pesquisadora via email com acesso no dia 21 de abril de 2013.

Pedro Oliva - Entrevista concedida a pesquisadora no dia 13 de janeiro de 2013, realizada na residência da Sra. Graça Almeida no bairro do Umarizal.

Wlad Lima – depoimento concedido a pesquisadora via email, com acesso em 04 de setembro de 2013.

APÊNDICES

1. Índice dos trajetos da dança e símbolos espaciais

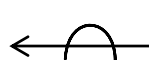
Direção do movimento – →	Ponta do pé junto do outro pé – · J
Direção do dançarino (direção do corpo) – ∩	Elevar na ponta – L ·
Pé direito – D	Teimani direita – TEI D
Pé esquerdo – E	Teimani esquerda – TEI E
Para frente – F	Balanço – B
Para trás – T	Balanço com deslocamento – B _
Para o lado – L	Meia volta – 
Cruzar – X	Volta inteira – 
Cruzar o pé a frente do outro – XF	Fechar o pé junto com o outro – II
Cruzar o pé atrás do outro – XT	Brush – 
Ponta do pé frente – · F	Saltar – ^
Ponta do pé trás – · T	Passo junta passo – PJP
Ponta do pé do lado – L ·	Levantar perna – Lp

 Frente do dançarino (direção do corpo)

 Indica a direção do movimento no espaço

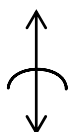
 Frente e passos para o centro do círculo

 Frente para o centro do círculo e passos para a direita

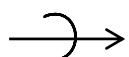
 Frente para o centro do círculo e passos para a esquerda

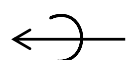
 Frente para o centro do círculo e passos para trás

 Frente para o centro do círculo e passos para a lateral

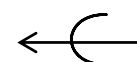
 Frente para o centro do círculo e balanço para frente e para trás

 Frente voltada para fora do círculo e passo para a esquerda

 Frente para a direita e passos para a direita

 Frente para a direita e passos para a esquerda

 Frente para a esquerda e passos para a direita

 Frente para a esquerda e passos para a esquerda

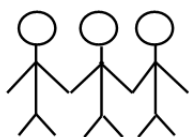
 Giro individual para a direita

 Giro individual para a esquerda

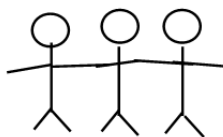
 Meio Giro esquerda

 Meio giro direita

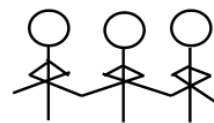
2. Gestos das Mãos e dos Braços



Mãos dadas



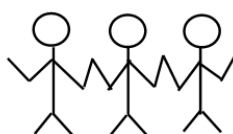
Mãos sobre os ombros



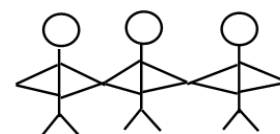
Braços cruzados em cesto



Braços em “V”



Braços em “W”



Braços entrelaçados

3. Glossário dos termos Nativos

Focalizador – É a pessoa que mantém o foco de uma vivência, ou seja, aquele que orienta e apoia as pessoas numa vivência, dirigindo-as na direção de um objetivo. (...) *o focalizador mantém algo mais que a simples ordem física das coisas*. Ele faz uma conexão com energias mais sutis que dão apoio à vivência do grupo em questão, sentindo as vibrações harmônicas e desarmônicas (RAMOS, 2002, p.189).

Roda – Termo utilizado pelo movimento mundial das Danças Circulares Sagradas para intitular o espaço físico onde as Danças Circulares Sagradas acontecem. É o espaço do ritual da dança.

ANEXOS

Anexo 1 – Partitura musical da Oração Corporal *Malachim*

MALACHIM

The musical score for "MALACHIM" is written in 4/4 time and consists of a single melodic line. The key signature has two sharps (F# and C#). The score is divided into systems, with measure numbers 5, 14, 20, 25, 30, 38, and 43 indicated at the start of their respective lines.

System 1 (Measures 1-4): Features a continuous sequence of eighth-note triplets. The chord is Bm.

System 2 (Measures 5-10): Measures 5-6 contain eighth-note triplets with a Bm(add4) chord. Measures 7-10 feature half notes with chords Bm⁹, Bm, Bm¹¹, Bm, and Bm⁹ respectively.

System 3 (Measures 11-16): Measures 11-12 are half notes with a Bm chord. Measures 13-16 consist of eighth-note triplets with a Bm chord.

System 4 (Measures 17-22): Measures 17-22 consist of eighth-note triplets with a Bm chord.

System 5 (Measures 23-28): Measures 23-28 feature eighth-note triplets with chords D, A/D, Bm, A/B, Bm, and D respectively.

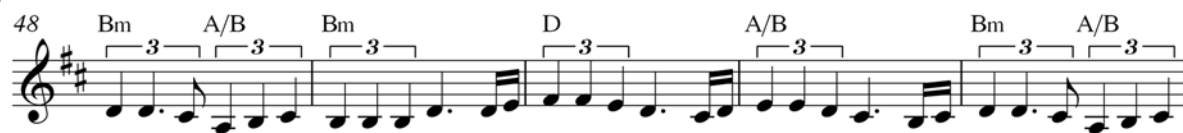
System 6 (Measures 29-34): Measures 29-34 feature eighth-note triplets with chords A/D, Bm, A/B, Bm, and Bm. The system ends with a first and second ending bracket.

System 7 (Measures 35-37): Measures 35-37 are whole notes with a Bm chord. A repeat sign (double bar line with dots) is placed before measure 38.

System 8 (Measures 38-42): Measures 38-42 consist of eighth-note triplets with a Bm chord.

System 9 (Measures 43-47): Measures 43-47 feature eighth-note triplets with chords D and A/D.

2



Anexo 2 – Encarte de um DVD com a coreografia da Oração Corporal *Malachim*.

(Fica expressamente proibida a reprodução deste material).