

## O ABC DA DANÇA: A ENSINANÇA DO CONTROLE ERÓTICO DAS MULHERES

### THE ABC'S OF DANCING: THE TEACHING OF EROTIC CONTROL OF WOMEN

Beliza Áurea de Arruda *MELLO* (UFPB)

**Resumo:** O ABC das Danças é um tema recorrente nas narrativas de folhetos de cordel, situando-se numa verdadeira encruzilhada de “ensinanzas” dos paradigmas do comportamento e da questão dos prazeres provocados pela dança nas mulheres do mundo rural do Nordeste brasileiro. O incessante jogo interligado entre dança /Eros/ prazer dá início à construção da instância de ditar normas ao prazer físico das mulheres, à semelhanças das narrativas de pensamento pedagógico na Idade Média, sobremaneira o livro *Leal Conselheiro* e o *Livro da Ensinança de Bem Cavalgar Toda Sella* de Don Duarte. O movimento da dança nas mulheres tem uma relação muito íntima entre um pacto da luxúria encadeado pelo diabo e a corporalidade da palavra com a simetria da encenação dos gestos da dança, uma representação dos novos paradigmas dos quereres femininos, em particular das mulheres do mundo rural nordestino.

**Palavras-chave:** Dança. Erotismo. Literatura de cordel.

**Abstract:** The ABC of dancing is a recurrent theme in cordel literature, assuming a position in an intersection of "teachings" of behavior and matters related to pleasure evoked on women by dance in the rural parts of the Brazilian northeast. The interminable game intertwined between dance, Eros and pleasure initiates the construction of dictating norms and rules regarding women's physical pleasure, as of pedagogical narratives during the Middle Ages, specially the book *Leal Conselheiro* and *O Livro da Ensinança de Bem Cavalgar Toda Sella* by Don Duarte. The movement within women dancing has a deeply connection between a luxury pact made by the devil and the corporeality of the word, aligned with the performance of gestures and a representation of the new paradoxes of feminine desire, especially the ones of rural northeast women.

**Keywords:** Dancing. Eroticism. Cordel literature.

Em muitos folhetos de cordel, mostra-se a preocupação em se “ensinar” as normas da dança. São intitulados *ABC das Danças*, um “leal conselheiro” do imaginário popular, das condutas e ensinanzas dos comportamentos coletivos das mulheres. Esta é uma herança retórica da Idade Média Ibérica – existente em obras como o *Leal Conselheiro de D. Duarte* – que mostra a preocupação de colocar ordens, moralizar as paixões, males e pecados, como indica o trecho que se segue:

E filhai-o por um ABC de lealdade, ca é feito principalmente para senhores e gente de suas casas que na teórica de tais feitos em respeito dos sabedores por moços devemos ser contados, para os quais ABC é sua própria ensinança. E mais por o A se podem entender os poderes e paixões que cada um de nós há. E por B, o grande bem que percalçam os seguidores das virtudes e bondades. E por C, dos males pecados nosso corrigimento (D. DUARTE, 1982, p. 23-24).

Esses folhetos de cordel, intitulados **ABC da Dança**, complementam o imaginário sobre as relações sociais e a intransigência com movimento da dança para a mulher. Neles estão incluídos elementos emanados do imaginário popular que corroboram crenças de ser a dança um elemento perigoso para a ordem social. Tal interdito é um dos fatores dominantes sobre a emergência dos pactos – o logos – entre a mulher e o diabo para dançar. A experiência coletiva está preocupada com as inquietudes da dança como manifestação orgiástica. Sob múltiplas fórmulas, estes folhetos unem-se como textos paralelos aos folhetos de pactos entre a mulher e o diabo, pelo caráter doutrinário que exercem. É o caso do *ABC da dança*, de Rodolfo Cavalcante que descreve as inconveniências da dança, usando o mesmo recurso didático da Idade Média:

A  
 A dança não é vantagem  
 Para uma moça donzela  
 Pois toda moça que dança  
 Por muito que seja bela  
 O seu corpo é conhecido

B  
 Bom que seja o cavalheiro  
 Só dança com má intenção  
 Quer conhecer todas moças  
 Que se acham no salão  
 Dá um beijo quando pode  
 Quando não aperta a mão

C  
 Com franqueza meus leitores  
 Cada tem o seu pensar  
 A dança só é ruim  
 Pra quem não sabe brincar  
 Porque só fica sentado  
 Vendo quem dança dançar  
 (p. 1)

Toda esta conceituação retoma as ortodoxias do puritanismo medieval revelado por D. Duarte em seu *Leal Conselheiro* que, entre as transgressões, incluía quebrantos de festas “com má tenção dançar” (“Cap. LXXI). Justificam-se tais conceitos por ser a dança uma interação dinâmica de energia. No imaginário popular, ela representa a manifestação do orgasmo por ser instrumento erótico da exuberância e da sensualidade. Assim, por ser o ritmo a base principal da vida, a dança adquire uma função “cósmica de energia” (CAPRA, 1984, p. 13, 170).

Os trajetos do “código moral” traçados pelo **ABC** tem implícita a experiência empírica de a mulher ser a portadora do pecado da luxúria. Desta forma, os folhetos doutrinários antecipam o que as narrativas expõem, ou seja, a dança é inadequada à mulher por desenvolver-lhe os sentidos dos prazeres, igualando, assim, as mulheres virtuosas às pecadoras.

D  
 Dança só pra meretriz  
 Que nada lhe faz mal  
 A donzela e a meretriz  
 No dançar é tudo igual  
 Todas duas chamam: damas  
 Não tem que se diferenciar  
 (p. 2)

O aspecto misógino é incisivo e transparente. Aos homens, são legados os prazeres; às mulheres são legados o cerceamento aos prazeres, porque, como condutoras do pecado e símbolo da degradação, devem permanecer acantonadas, afastadas do pacto civilizatório:

F  
 Faz bem o rapaz que dança  
 Porque goza a mocidade  
 (...)  
 H  
 Hoje os paes de família  
 É quem dão toda entrada  
 Para que sua filhinha  
 Seja bem civilisada  
 Por causa do civilismo  
 Que muita não valem nada  
 I  
 Há muitos paes de família  
 Que bancam o ignorante  
 As vezes grandes jurídicos  
 Procuram um clube dançante  
 Matriculam as suas filhas  
 Julgando ser importante  
 J  
 Jamais isto é civilismo  
 Das moças civilizadas  
 De darem direito aos homens  
 Antes de serem casadas  
 Quem dá o seu é quem perde  
 Quem ganha não perde nada  
 (p. 3-4)

Essas considerações presentes no imaginário, ligando o desejo e o movimento (dança) como obra predileta do diabo, refletem questões ontológicas, como a implícita na concepção de que o movimento do corpo pode causar reflexo na alma. É como se o movimento interno se iniciasse na dança e determinasse o desencadeamento dos desejos, determinando as grandes mudanças comportamentais: da dança surge a liberdade de expressão gestual e da dança, como prática orgiástica, emerge a sexualidade, como acontece nas danças africanas estudadas por George Balandier (1957) em cujo ritual há um coito simulado. Tal imaginário é atualizado em diversas narrativas de folheto, cujo *leitmotiv* do pacto é a dança, como se pode constatar no folheto *A moça que dançou lambada com satanás*, de José Costa Leite:

Ela disse: Agora empurre  
 A perna dentro da minha  
 O diabo disse: Meu bem  
 Era atrás disso que eu vinha  
 Já que você quer assim  
 Hoje aqui vai dar pra mim  
 E botou a perna todinha

Ele abraçou Juliana  
 E foi logo lhe beijando  
 Ela arrepiou-se toda  
 Sentindo uma coisa entrando  
 Mesmo no meio do rêgo  
 Das costas, as unhas do negro  
 Estavam lhe “atucando”

(p. 5)

Este fluxo da licenciosidade motiva a repressão e o desaconselhamento às mulheres da prática da dança. Observe-se a continuação do ABC da dança, de Rodolfo Cavalcante, em que se adverte sobre o perigo desta união cósmica, pois resultou uma gravidez inesperada:

L

Lúcifer sempre contente  
 Por ver no mundo clamor  
 Diz: a dança para mim  
 É o meu anzol de valor  
 Quero pescar muitas almas  
 Ao inferno abraçador!  
 Minha obra predileta...  
 Continua Satanaz  
 É “desmanchar casamento”  
 É unir moça e rapaz  
 E deixá-lo na miséria  
 Na dança tudo se faz

.....  
 Moça que gosta de dança  
 Não serve para casar  
 O rapaz de sentimento  
 Devem especular  
 Se a moça dança ou não dança  
 Ou se gosta de dançar

.....  
 P

Porque a moça que dança  
 Dar direito à quem quiser  
 De conhecer o seu corpo  
 Ao rapaz: é de colher!  
 Por isto que hoje em dia  
 Existe pouca mulher

P

Pobre da moça coitada

Que deseja se casar  
 Ed ança por vaidade  
 Das 6 horas ao sol raiar  
 Quando se fala ela diz:  
 - Eu preciso desfrutar

Q

Quantas moças neste mundo  
 Tem-se perdido na dança  
 Na casa do próprio pai  
 É mesmo aquela melança  
 Com nove meses depois  
 A infeliz tem creança  
 (.....)

S

Senhoras e Senhoritas  
 Quem dança não pensa bem  
 Porque a dança de sala  
 Nunca deu honra a ninguém  
 Dança só pra meretriz  
 Que não é da conta de quem

Y

Ypicilon é letra grega  
 É letra de minha memória  
 Viva a moça que não dança  
 Quem dança nunca tem gloria  
 Principalmente as donzelas  
 Que nos registre a historia

Z

Zombando descrevo a dança  
 Mas não agravo a ninguém  
 Pois a dança é do inferno  
 Quem inventou foi Xem-em-em  
 Mas com Cocho e Sete Couro  
 Quem dança não pensa bem

(p. 2-8)

Em outro segmento do mesmo folheto é confirmando ser a dança obra de Eros, atualizado no folheto, como Satanás:

O sataná vive solto  
 dando pelpite a quem dansa  
 faz a moça se arrear  
 e encostar pança com pança  
 esse é seu objetivo  
 o sujeito sendo vivo  
 só dansa com moça mansa

(Ibidem, p. 3)

Percebe-se, desta forma, que esta série de intervenções do ABC como texto didático se destina diretamente às mulheres, intimidando-as contra a dança, atualização e advento de uma

imperfeição moral. Desta forma, é reforçada a necessidade de se afastarem do orgasmo, condutor de Eros, símbolo que pode remeter à superação de si próprio e que constitui o fundamento de toda a sociabilidade (MAFFESOLI, 1985, p. 165). Estes folhetos apenas atualizam as inquietações sobre as novas práticas exercidas, sinalizando a resistência dos homens aos novos paradigmas e a existência dos movimentos incessantes das mulheres. Assim, a dança é a desordem que reanima a ordem estabelecida, provocando, através de uma sensualidade desmedida, o usufruto de uma legítima distensão social. Não se pode negar que o anárquico Dioniso traz uma nova relação no cotidiano da mulher rural, provocando um dinamismo, uma transformação, um redobramento que se transforma em aconchego, uma epifania de símbolos do Regime Noturno, símbolo do aconchego, segundo Durand (1993) em uma sociedade fundamentada nos símbolos do Regime Diurno marcado pelo símbolo do herói guerreiro.

Por isso, a dança como fator dionisíaco é perturbadora. Ela é uma história abstrata, ou, como diria Maffesoli (1985, p. 177) “uma afirmação coletiva de uma história vivida no dia a dia”. Pode-se compreender melhor a dança como uma contrapartida ameaçadora, reconhecida como intimidação, por fazer aparecer nos praticantes um novo contrato social resultante da configuração simbólica de Dionisos, que conduz à experiência do ilimitado, espaço em que os opostos não se excluem.

### **Do dionisíaco na dança**

O imaginário da dança introduz e fortalece a revolução dos comportamentos femininos: enfim, a mulher manifesta a necessidade do exercício do prazer. A volúpia integra-se ao corpo social, porque a dança não é uma experiência asséptica, mas a proclamação de uma orgia coletiva. Não há dúvida de que a dança traz a turbulência dionisíaca, reafirmando a irrupção da desordem fecunda (MAFFESOLI, 1985, p. 109), que faz circular um movimento social, uma ligadura que faz o devir cíclico. De algum modo a dança inspira, neste contexto, a desobediência social. As mulheres, em função da dança, não se submetem às ordens da família, dos pais, do marido; transgridem as normas dos padrões convencionais, conforme pode se comprovar em vários trechos de narrativa de folheto de cordel:

a) desobediência aos conselhos da mãe e recusa à frequência a rituais religiosos tradicionais;

Minha mãe dá conselho  
 porque juízo não tem  
 diz que vou para o inferno

mas se eu for lá vivo bem  
 porque lá tem cabeludo  
 lá uero ficar também

Eu tando de costa-nua  
 os povinhos me cobiça  
 que quando eu caio num baile  
 eu danço até com polícia  
 não dou um baile ruim  
 por um milheiro de missa

(FRANCISCO SEVERINO, Gilberto. *O grande exemplo da moça que foi ao inferno por disfazer da mãe e zombar de Frei Damião*, p. 2-3)

U'a mãe com quatro filhas  
 dansavam ali a vontade,  
 valsa, tango, chote e samba  
 e mais tudo em quantidade,  
 a mais velha era farrista  
 foi essa a novidade

Era meia noite em ponto  
 quando ouviram tocar  
 última chamada de missa,  
 a velha mandou pairar,  
 a concertina dizia:  
 - vamos p'ra missa rezar

A moça mais velha disse:  
 - mamãe, deixe de zuada,  
 deixe o tocador tocar  
 qual lá missa qual nada;  
 toque aí Cintura Fina,  
 p'rá eu dansar requebrada

A velha disse: - não toca,  
 disse a filha: - é p'rá tocar,  
 e é Cintura de Pilão  
 que eu quero já dansar,  
 eu não deixo um samba deste  
 p'rá ir p'rá rezar

A velha disse: - não toca  
 se tocar eu rasgo o fôle,  
 a moça disse: - ele tóca  
 e com ele ninguém bóle  
 toca Chico, disse a moça  
 - comigo, não seja móle:

A velha pegou um chuxo  
 nisto o tocador pairou,  
 a moça disse: - se dane  
 você e quem empatou,  
 eu vou p'ra casa sozinha  
 porém pr'a missa não vou

(SANTOS, Manuel Camilo. *A moça que dansou com o diabo cantando Cintura Fina*, p. 1-3)

b) recusa aos cânones da morus tradicional;

Então no Domingo gordo  
 começou o carnaval  
 e Marieta vestiu  
 um traje muito imoral  
 e foi dançar com o noivo  
 um tal Francisco Amaral

A mãe dela disse assim:  
 - Marieta ou traje estranho  
 ela respondeu: Mamãe  
 eu com nada me acanho  
 hoje eu vou passar o dia  
 dançando e tomando banho

E vestiu um soutiens  
 quase da forma dum lenço  
 o maiôr outro lencinho  
 que desta forma eu penso  
 que aonde ela passava  
 era um carnaval imenso

E saiu dizendo assim:  
 - Francisco vamos beber  
 e dançar agarradinhos  
 até o dia amanhecer  
 e tomar banho de mar  
 que hoje é bom pra valer

E saiu dali pulando  
 com o Francisco agarrada  
 beijo vai, beijo vem  
 e soltando gargalhada  
 entrançadinha com ele  
 que só renda de almofada

E foram dançar na festa  
 de uma tal de Iracema  
 o Francisco disse assim:  
 - Querida você não tema  
 vamos dançar ligadinhos  
 rasgando o passo da ema

(SENA, Joaquim Batista. *Estória de Marieta, a moça que dançou no inferno*, p. 2-3)

c) rejeição às ordens do marido;

Ele muito indignado  
 não pôde mais comer nada  
 enfebriado esperando  
 da sua esposa a chegada  
 porém ela foi chegar  
 as quatro da madrugada

Aonde você estava?  
 respondeu ela a sorrir  
 eu fui no Clube dançar  
 afim de me distrair  
 pois me acho solitária  
 tenho que me divertir



Pois recebi um convite  
 para no Clube dançar  
 e eu gosto de frevo  
 achei bem aceitar  
 até já me associei  
 tenho que me divertir  
 Pois recebi um convite  
 para no Clube dançar  
 e eu gosto de frevo  
 achei bem aceitar  
 tenho que continuar

Seu marido respondeu-lhe  
 deixe esta vaidade  
 você tem que abandonar  
 essa tal sociedade  
 do contrário vai se dar  
 a nossa infelicidade

- Olhe a responsabilidade  
 d'uma senhora casada  
 você não vai mais dançar  
 deixe esta palhaçada  
 considere e me respeite  
 deixe esta cachorrada

Ela respondeu que nada  
 você parece recruta?  
 não está vendo que eu  
 sou uma garota enxuta  
 não sou nem uma cativa  
 nem fui criada na gruta  
 Seu marido disse: Então  
 decida já nesta hora  
 você deixa de dançar  
 ou vai daqui dar o fora  
 se não quer obedecer  
 desde já pode ir embora

Ela disse não convém  
 você se meter a brabo  
 porque ao meu destino  
 não há quem possa dar cabo  
 sou mesmo uma dançarina  
 dançõ até com o diabo

(SANTOS, Apolônio Alves. *A mulher que foi ao inferno  
 e dançou com o diabo*, p. 4-5)

A dança, como representação dionisíaca, expõe a necessidade do outro em procura dos lugares públicos para a realização dos seus desejos, saindo dos limites do domínio do privado, transcendendo as ordens da lei patriarcal, da divisão dos sexos, da religiosidade e procurando, essencialmente a *coincidentia oppositorum* que a vivência coletiva oferece.

É certo que, de todo modo, os pactos de dança são os mediadores das grandes transformações, por legitimar à mulher o desfrute do prazer, no mundo público.

Como se pode observar, a dança revela a demarcação dos lugares do prazer para o feminino. Como ritual dionisíaco, ela recupera a sexualidade feminina, seus direitos e prazeres, anulando os limites dicotômicos entre o masculino e feminino, entre o tédio e perturbação social, compatível com o mito dionisíaco em que as mulheres iniciam a violência ritual (MAFFESOLI, 1985, p. 114).

Pactuar com o diabo nas horas noturnas para dançar pontua, nestas narrativas, a epifania na mulher da fantasia, do vínculo do prazer e da sexualidade, desempenhando o signo de uma nova estruturação feminina: ela se torna senhora da sua sexualidade no espaço imagem e símbolo da liberação do inconsciente, fermentando o porvir em que surgirá uma nova mulher.

Não é por mero acaso que o diabo com ela dança, pois ele representa a busca do absoluto. Ao procurar pactuar com este desejo erótico, há na mulher a consciência de um ser pleno, porque o “erotismo é, na consciência do homem, o que leva a por o seu ser em questão” (BATAILLE, 1998, p. 25). Assim, através da dança, a mulher cumpre um ritual cosmogônico: domina a si mesmo, domina a alteridade e domina o social. O fato de ser a dança o *leitmotiv* da enunciação erótica, sinaliza uma mobilidade interna e externa do pactuante, porque a dança possibilita um cruzamento de pares diferentes motivados pela linguagem cênica – expressão mais próxima às leis da dança em um incessante movimento que correspondem às expressões de estruturas ritualísticas preestabelecidas.

Estes pactos de aliança ao princípio do prazer remetem e propõem a procura da sociabilidade ou o pacto com o prazer, com Eros, travestido em demônio, compatível com a tese de Sócrates para quem Eros não é um deus, mas um demônio por ser intermediário entre os deuses e os homens. É lícito, pois, postular ao diabo um *Dionysos redivivus* (BATAILLE, 1988, p. 108), próximo da norma medieval ancorada na Bíblia que projetava no diabo, entre outras marcas, o símbolo da luxúria. Muitos são os exemplos de relação entre diabo e luxúria nas narrativas dos folhetos cujo motivo principal é a dança. O diabo é o grande mediador das transformações femininas, por legitimar à mulher o desfrute do prazer no mundo público, conforme o imaginário presente em *Satanás na gafieira*, de José Costa Leite:

Satanás vive também  
metido na gafieira  
atiçando moça quente  
que sempre vive dansando  
que ela queira ou não queira  
(p. 5)

Em um folheto de Rodolfo Coelho Cavalcante, fica claro ser a dança a responsável, indiretamente, pelas mudanças dos costumes e o espelho dessas mudanças com novo ritual:

A dança de hoje em dia  
 Difere de antigamente  
 Quando o rapaz e moça  
 De modo conveniente  
 Marcavam certo o compasso  
 Juntando braço com braço  
 Muito respeitosamente  
 .....  
 Realmente a nova dança  
 Terminou toda expressão  
 Da dança de antigamente  
 Que eraa melhor diversão,  
 Hoje o homem de respeito  
 Procura, não tem um jeito,  
 Para dansar no salão  
 .....  
 Tudo virou anarquia,  
 (...)  
 Baile passou Cabaré,  
 Buate hoje é salão  
 (...)  
 (p. 1-6)

Essa procura do prazer como verdadeiro assalto orgiástico faz parte do simbolismo das vitórias das mulheres que conseguem, nessas narrativas, vencer o diabo com a ajuda simbólica e mágica de Nossa Senhora, eterno arquétipo de mãe. Esta ajuda simboliza a personificação da anima como função positiva, enquanto a mulher sedutora personifica a “anima” “femme fatale” ou a manifestação sombria das fantasias eróticas. Tem-se, portanto, um caminho da totalidade do *self* (JUNG, 1977, p. 177-188), ou seja, a confluência da totalidade dos vários fragmentos da mulher: a mulher mais velha, atualizada por N. Senhora e/ou outras variantes, projeção da imagem de mãe no âmbito da psique e as personagens de mulheres jovens, projeção das imagens de filhas.

Cruza-se este paradigma com o da Idade Média Ibérica, graças às condições sociais, a diversos fatores socioculturais que fazem a história social das mulheres nordestinas, especificamente paraibanas do campo, assemelharem-se ou seguirem o caminho imaginário das trajetórias das mulheres medievais, ameaçadas pelo poder patriarcal que, preocupado com a ação inquietude feminina, fazia uma forte separação entre o mundo masculino e o feminino, excluindo, desta forma, a mulher da sua sexualidade e dos desejos previamente aniquilados;

Lembra Muraro (1996) a falta de disponibilidade da mulher do Agreste e Zona da Mata à sexualidade. A relação conjugal nas camadas mais exploradas, em países do terceiro mundo, por exemplo, limita-se à procriação, distanciando-se do prazer, corroborado por diversos fatores, inclusive pela penosa dupla jornada de trabalho e pela forte influência da religião no cotidiano feminino. Esses dados servem de referenciais às mulheres do Agreste e do Brejo da Paraíba onde é detectada uma dissociação entre corpo e prazer, entre sexo e Eros. Dentro deste panorama a sexualidade feminina difere da masculina: a feminina é acantonada para uma vida privada enquanto a masculina pode ser pública. Por este prisma, ao pactuar com o diabo em busca do prazer, há uma sinalização da inversão dos paradigmas e, portanto, do próprio sistema dominante: só ao diabo a mulher pode falar sobre os desejos e prazeres da luxúria, constituindo-se, pois como um testemunho ou um “ouvido ambulante “da intimidade feminina.

É, portanto, essa dinâmica que faz a correlação entre a dança enquanto expressão coreográfica e as revoluções dos paradigmas femininos. Vale ressaltar o sistema dinâmico complexo em níveis hierárquicos de organização, atingindo uma circularidade entre o movimento externo da dança e a expressão das mudanças femininas. O ritmo propulsor da dança, pela sua essência não-linear, funciona como sistema circundante de movimento e tensão que agita todo o corpo, levando o dançarino a alcançar o clímax, motivado pelo êxtase. A coreografia da dança é responsável pela liberação de fluxos de energia, fazendo com que o dançarino libere-se das resistências e defesas por ser a proposta fundamental da dança, a idealização da figura humana desafiando a lei da gravidade.

Por isso, ocorrem as transformações no dançarino. Lembra Bastide (1945, p. 80) a transformação das mulheres, no gestual e, fisionomicamente, quando estão a dançar nos rituais de candomblé. As transformações visuais, causadas pelo êxtase da dança, deixam-nas, segundo o autor, semelhantes às deusas, livres de toda *gestalt* que as oprime:

Já tinha visto quase todas enquanto davam. Todavia, não as reconheci.  
É que a dança as transforma; elas não são mais mulheres, são Deuses; agora não têm mais aquela gravidade de hierofantes, são todas sorrisos, alegria infantil, amizade; brincam com os visitantes e seus filhos nus (...) (BASTIDE, 1945, p. 80).

A expressão do movimento dionisíaco na dança permite a descoberta renovada de uma harmonia e simetria do equilíbrio. A coreografia da dança impõe uma participação coletiva em que cada participante se funde e se encontra no movimento de descobrir o outro, incorporando o desejo, o sentir-se em uma comunicação simbiótica com as coisas, com o eu e com o mundo, como pontua José Costa Leite no folheto *O satanás reclamando a corrupção de hoje em dia*,

pela voz da personagem de uma velha explicando como a dança a transforma, deixando-a em êxtase:

- Uma velha disse: - Eu morro  
 (...)
   
Danço ciranda e macumba
   
No forró eu sou o “Cão
   
“Boto chifre em meu marido
   
Que a ponta arrasta no chão”
   
(p. 4)

Desta forma, a mulher está, nessas narrativas, articulada ao ritmo, que, em cadeia, é o responsável com a articulação com o Outro. O ritmo motiva (do latim *motivus* – o que move), induz aos novos comportamentos, fazendo um contato vital para o aparecimento do ente sob o ritmo das pulsões, que sinalizam o movimento da livre expressão do ser completando-se no Outro.

Dançar nestes pactos é manifestar a necessidade de mover-se, de entrar em êxtase, em estado orgiástico, permitindo uma fusão entre o sagrado e o profano, ritualizando o relaxamento dos costumes. Como nos bacanais antigos, as danças femininas inserem-se em um assalto orgiástico em que, segundo Malinowski (1970, p. 200), o homem se torna joguete nas mãos femininas. A dança como desregramento orgiástico, como uma desordem, serve para restaurar a ordem social (MAFFESOLI, 1985, p. 116): é, portanto, a metáfora da dinâmica social.

Os pactos da mulher com o diabo, em busca da dança, são assim um projeto revolucionário por indicarem um novo comportamento feminino. Em última análise, a dança

- a) subverte a lei;
- b) anuncia a declaração sobre a necessidade dos prazeres;
- c) coloca as questões do sexo em discussão;
- d) traz o prazer para o cotidiano;
- e) indica novas formas da conduta feminina;
- f) desloca os prazeres do mundo privado para o público e
- g) possibilita o encontro com a alteridade.

A dança das mulheres reconstrói, como cerimônia social, o princípio da existência individual na coletiva, recuperando e provocando o advento de uma nova ordem social, porque constrói, simbolicamente, uma hipótese de condutas imaginárias, que de maneira sutil podem influenciar o comportamento social. Por ter a representação da dança semelhante às características do jogo, classificadas por Huizinga (1980, p. 21), como “ordem, tensão,

movimento, mudança, solenidade, ritmo, entusiasmo”, ela possibilita um jogo com o social, quebrando o silêncio sobre os desejos e medos femininos.

Ela é, portanto, uma forma oculta de reconstruir *in illo tempore* a totalidade social. Desta forma, a dança materializa os signos da rotação do ritual por ser o ponto de intersecção entre uma sociedade conservadora e uma sociedade revolucionária. Simbolicamente os pactuantes renunciam a palavra porque esses pactos são mentais; surgem da vontade do movimento, como força alquímica que transmuta o mundo. Não obstante, é o movimento o ponto de união dos pactuantes desenfreada ou a face do Prometeu moderno (MICHELET, 1989, p. 7), porque socializa o uso dos prazeres. A sombra de Prometeu atualiza-se nessas mulheres pelo roubo simbólico do fogo do diabo, simbolizado por Eros, pela intuição e pela astúcia, marcas daquele com quem elas pactuam. Esse roubo simbólico do fogo faz com que as mulheres vençam o diabo, isto é, vençam os preconceitos sociais. Desta forma, a dança articula os diversos momentos da vida feminina, anulando os medos e as angústias coletivas. Nesse limite, elas se aproximam do imaginário medieval quando tais pactos apontam a busca do elemento mágico como signo mobilizador dos sentidos da paixão. Neste sentido, o pacto em busca do prazer vem com a marca de ritual de passagem, lembrando, por exemplo, na obra *La Celestina* em que a personagem que faz o pacto com o diabo para resolver questões amorosas. Celestina é a mediadora diabólica, consciente de todas as batalhas humanas da vida e consegue, através do pacto com o diabo, provocar a oportunidade para homens e mulheres conhecerem o amor:

(...) habemos habido oportunidad para que conozcas el amor (...) Y no lo juzgues por eso por flaco, que el amor impervio todas las cosas vence. Y sabe, si no sabes, que dos conclusiones son verdadera. La primera, que es forzoso el hombre amar a la mujer y la mujer al hombre. La segunda, que el que verdaderamente ama es necesario que se turbe con la dulzura del soberano deleite (...)  
(*La Celestina* p. 48-49)

A referência aos desejos – a intimidade – é o amálgama deste tecido pactário cujas mulheres aparecem como a grande organizadora da supressão dessas carências. Querem essas mulheres a *coniunction* – a companhia -, porque, como diz a Celestina, de “ninguna cosa es alegre posesión sin compañía”. Mas a companhia tão almejada aparece sob a forma múltipla da dança, *quantum* coletivo, instrumento da excitação dionisíaca, que, segundo Nietzsche (s.d., p. 56), “tem o poder de comunicar a toda a multidão a faculdade de se ver cercada por uma multidão e de se considerar uníssono com eles”.

Esta dança, tem, pois, um substrato erótico intervindo no tempo cíclico da natureza, reafirmando a dinâmica da vida quotidiana.

Desse modo, as danças fazem parte de uma teia de relações fundamentais que se entrelaçam como em redes com outros pactos do prazer entre a mulher e o diabo. Nesse nível, os laços de Lúcifer representam a diversidade de Shiva-Shakti, grandes pontos de mutação entre a ordem rítmica e a desordem criadora. Nenhuma imagem se aproxima tanto dos grandes dilemas femininos como esta. Como na dança de Shiva, um caos destruidor cede lugar a um caos criador do qual emergem estruturas e movimentos diferentes.

### **Considerações Finais**

Neste tecido imaginário de androcentrismo surge O ABC de normas para a mulher como uma forma de cercear o fascínio da dança no microcosmo e macrocosmo, perseguindo o princípio de ordenar os sentidos femininos, reproduzindo assim, incansavelmente, as leis da geometria desenhada para o comportamento feminino. Inscrever a mulher nesse ABC de normas para a geometria corporal e de uma disciplinada dos prazeres traduz o entrelaçamento de um “leal conselheiro” que acentua uma coreografia desenhada pelos limites de movimentos corporais limitados. Adança, espaço da liberdade e de êxtase, de amplitude e liberdade de movimentos é associada a um imaginário de abecedário. O mais relevante desses textos, é que eles pontuam o novo imaginário dos prazeres femininos. Se por um lado há um jogo de poder em querer normatizar os prazeres das mulheres, por outro lado explica uma prática de um eros enfurecido praticado pelas mulheres nos rituais da dança. Sem dúvida alguma, a dança se presta a tais performances e a impossibilidade de se obedecer aos limites de uma geografia. Enfim, a o pacto das mulheres com o diabo para dançar, determina gestos que se transformam e que designam os valores dos prazeres do corpo de forma não hierarquizadas. É a movimento pactual da mulher com diabo para dançar, nestas narrativas, o grande “balé” das mutações feminina. Portanto, uma metáfora de como as mulheres conseguiram provar a existência de um Eros, antes acantonado, mas que aflora nos ritmos da dança, permitindo a epifania de um jogo que suprime práticas de prazeres proibidos.

Os pactos da mulher com o diabo representam, simbolicamente, imaginários sobre mulheres rurais, sob o olhar do homem do campo, mesmo residindo no mundo urbano. Não importa se essas narrativas foram contadas pela voz masculina. O importante é saber qual a imagem que o homem tem de si mesmo e da mulher. Em uma primeira leitura, parecem imagens preconceituosas em relação à mulher, entretanto, verifica-se que como espelhos elas mostram

imagens invertidas: captam um Eros acantonado, embaçado, mas pulsante de “luta corporal” nascidos de mulheres anticonformistas.

## Referências

### Fontes medievais

DUARTE, D. *Leal Conselheiro*; Edição crítica de Joseph M. Piel, Lisboa Livraria Bertrand, 1942.

ROJAS, Fernando de. *La Celestina*. Damiani, Bruno M. (ed.). Madrid: Cátedra, 1974.

### Fontes dos folhetos de cordel

CAVALCANTE, Rodolfo. *ABC da nova dança (A dança do gute-gute)*. [s.n.t.]. 8p.

FRANCISCO SEVERINO, Gilberto. *O grande exemplo da moça que foi ao inferno por desfazer da mãe e zombar de Frei Damião*[s.n.t]8 p;

LEITE, José da Costa. *A moça que dançou com Satanaz no inferno*. Condado. [s.n.], [s.d.]. 8p.

SANTOS, Apolônio Alves. *A mulher que foi ao inferno e dançou com o diabo*.

\_\_\_\_\_. *A mulher que foi ao inferno e dançou com Satanás*. [s.n.t.]. 8p.

\_\_\_\_\_. *A mulher que cantou cintura fina e dançou com o diabo*. [s.n.t.]. 8p.

SANTOS, Manuel Camilo. *A moça que dançou com o diabo cantando cintura fina*. Guarabira: [s.l.], 1951, 8p.

SANTOS, Erotilde. *A mulher que passou o carnaval no inferno*. [s.n.t.]. 8p.

SENA, Joaquim Batista de. *Estória de Marieta, a moça que dançou com o diabo cantando cintura fina*. Guarabira [s.e.], 1974

\_\_\_\_\_. *Estória da moça que dançou no inferno*. Juazeiro do Norte: [s.e.], 1978, 8p.

SENA, Joaquim Batista. *Estória de Marieta, a moça que dançou no inferno*.

### Bibliografia complementar

BALANDIER, George. *O contorno: poder e modernidade*. Rio de Janeiro: Bertrand do Brasil, 1997.

BASTIDE, Roger. *Imagens do Nordeste místico em preto e branco*. Rio de Janeiro: Empresa Gráfica O Cruzeiro, 1945.



- BATAILLE, Georges. *O erotismo*. Lisboa: Edições Antígona, 1988.
- BERNHEIMER, R. *Wild men in the middle Age*. New York: Octagon Books, 1979.
- CAPRA, Fritjol. *O tao da física, Um paralelo entre a física moderna e o misticismo oriental*. São Paulo: Cultrix, 1997.
- DURAND, Gilbert, *As estruturas antropológicas do imaginário*. Lisboa: Editorial Presnla, 1989.
- HUIZINGA, Johan. *Homo Ludens*. São Paulo: Perspectiva, 1980.
- JUNG, Carly. *Mysterium coniunctionis: pesquisas sobre a separação e a composição dos opostos na alquimia*. Petrópolis: Vozes, 1985.
- JUNG, Gustav Carl. *Psicologia e alquimia*. Petrópolis: Vozes, 1990.
- MAFFESOLI, Michel. *A sombra de Dioniso. Contribuição a uma sociologia da orgia*. Rio de Janeiro: Edição Graal, 1985.
- MALINOWSKI, Bronislaw. *A Diary in the Strict Sense of the Word*; New York: Harcourt, Brace & World, 1967
- MICHELET, Jules. *A feiticeira*. São Paulo: Círculo do Livro, 1985.
- MURARO, Rose Marie. *Sexualidade da mulher brasileira: corpo e classe social no Brasil*. Rio de Janeiro: Record/Rosa dos Ventos, 1996.
- NIETZSCHE, F. W. *A origem da tragédia*. São Paulo: Moraes, s.d.

RECEBIDO EM 30-05-2017

APROVADO EM 17-06-2017