

UNIVERSIDADE FEDERAL DE SANTA CATARINA
CENTRO DE FILOSOFIA E CIÊNCIAS HUMANAS
PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM HISTÓRIA

**ENTRE O CAMELO E O LEÃO:
A DIALÉTICA DO GIRO DERVIXE**

**Uma Etnografia do Sama - a Dança Girante dos
Dervixes da Ordem Sufi Mevlevi**

GISELLE GUILHON ANTUNES CAMARGO

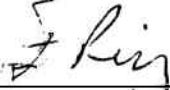
FLORIANÓPOLIS
SANTA CATARINA - BRASIL
SETEMBRO - 1997

ENTRE O CAMELO E O LEÃO: A DIALÉTICA DO GIRO DÉRVIKE.
UMA ETNOGRAFIA DO SAMA - A DANÇA GIRANTE DOS DÉRVIKES
DA ORDEM SUFI MEVELEVI.

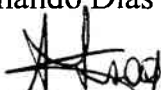
GISELLE GUILHON ANTUNES CAMARGO

Esta Dissertação foi julgada e aprovada em sua forma final para obtenção do
título de MESTRE EM HISTÓRIA DO BRASIL

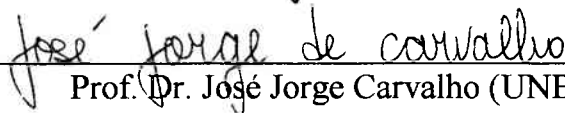
BANCA EXAMINADORA



Prof. Dr. Fernando Dias de Ávila Pires (Orientador)



Prof. Dr. Artur César Isaia



Prof. Dr. José Jorge Carvalho (UNB)

Prof. Dr. Élio Cantalício Serpa (Suplente)

Florianópolis, 12 de setembro de 1997

ENTRE O CAMELO E O LEÃO:
A DIALÉTICA DO GIRO DERVIXE

*Ao meu avô (in memorium),
por ter me ensinado
a perseverar.*

AGRADECIMENTOS

Eu gostaria de agradecer primeiramente ao meu orientador Fernando Dias de Ávila Pires, por ter acreditado nesse trabalho e incentivado minha ida à Turquia;

Aos professores do Curso de Pós-Graduação em Antropologia Social da UFSC, por terem contribuído para a minha formação de pesquisadora, e me iniciado na prática do trabalho de campo antropológico, especialmente os antropólogos Sílvio Coelho dos Santos, Rafael José de Menezes Bastos, Miriam Pillar Grossi e Elsje Maria Lagrou;

Ao Programa de Pós-Graduação em História por ter aceito minha transferência do mestrado em Antropologia, bem como meu projeto de pesquisa;

Às queridas mãe e avó, por sempre respeitarem as minhas escolhas pessoais, mesmo as mais “radicais”;

Sou muitíssimo grata aos amigos Mara Loureiro, Maria da Graça Pontes, Cleusa Ramos, Oswaldo Miqueluzzi, Virgo e Mariza Miqueluzzi, Jucélia e Janete Corrêa, Maurício Muller, Cristina du Pasquier, Eliane de Jesus, João Kracik Jr., Omar Sabbag Filho, Flávio Alarsa, Samuel Napolitano, Norton Carneiro, Marina Moros, Maria José dos Santos, Edmundo Agorio, Kleber Rosa, dentre outros, por terem me acompanhado, cada um a seu modo, nessa caravana;

Agradeço a incrível hospitalidade daqueles que me receberam na Turquia, especialmente Misbah Erkmenkul, Yasar Guvenc, Rahmi Guvenc, Meryem e Hanefi Kirgiz, Ender Karaca, Nazan Karaca, Fatima e Talip Karaca, Mustafa Bas, Asim Kaplan, Husseyin Kaplan, Muzafer Kaplan, Mustafa Diken, Abdurrahmann Evin, Nail Kesova e Suleyman Erguner.

Finalmente aos amigos da “Karavan” de Konya e ao departamento de música da Universidade Seljuk de Konya, que me forneceu um material muito raro sobre música sufi, bem como algumas partituras de Música Turca Clássica.

***“Vieste apenas contemplar o nascer do sol
e te deparas conosco
girando como átomos em profusão.
quem teria tanta sorte?”***

Rumi

RESUMO

Esta dissertação é uma pesquisa etnográfica do Sama, a dança girante inspirada pelo poeta persa Jalaluddin Rumi, em Konya (Turquia), no século XIII. É uma “descrição densa” do ritual, com suas pertinências etno-coreo-musicológicas. Tomando como ponto de partida a Antropologia e a História optei por uma abordagem interdisciplinar, dialogando com a Filosofia, a Poesia, a Dança e a Etnomusicologia. A interpretação envolvida consistiu em salvar o “dito” sob formas pesquisáveis, fixando-o, assim, no quadro geral de práticas místico-filosóficas, tanto orientais quanto ocidentais.

ABSTRACT

This thesis is an ethnographic research of *Sama*, The gyrating dance inspired by the Persian poet Jalaluddin Rumi, in Konya (Turkey), in the 13th century. It includes a “dense description” of that ritual, with its ethno-coreo-musicological relevance. Taking Anthropology and History as the starting point, this study provides an interdisciplinary approach including Philosophy, Poetry, Dance and Ethnomusicology. The interpretation involved consisted of preserving “discourse” under researchable forms, thereby placing it in the general framework of both eastern and western mystical-philosophical practices.

SUMÁRIO

APRESENTAÇÃO _____	7
ENTRE UM GIRO E OUTRO: UMA INTRODUÇÃO _____	11
I. DE UMA CIÊNCIA DA HISTÓRIA PARA UMA HISTÓRIA DA CIÊNCIA: OS SUFIS. _____	18
II. ENTRE O VISÍVEL (RUMI) E O INVISÍVEL (SHAMS): UM ENCONTRO DE MESTRES _____	24
III. ENTRE AS CIÊNCIAS HUMANAS E AS ARTES: EM BUSCA DE UMA TEORIA DO SAMA _____	41
1. ENTRE A ARTE E O PENSAMENTO: UM REFERENCIAL POÉTICO- TEÓRICO _____	45
2. ENTRE A ANTROPOLOGIA E A HISTÓRIA: UMA METODOLOGIA DIALÉTICA _____	56
3. ENTRE A PERFORMANCE E O RITUAL: UM REFERENCIAL ETNOLÓ- GICO PARA A ANÁLISE DO SAMA _____	63
4. ENTRE A ETNOMUSICOLOGIA E A MUSICOLOGIA CULTURAL: ALGUMAS TRILHAS A SEGUIR NO DESERTO _____	68
IV. ENTRE O CAMELO E O LEÃO: A DIALÉTICA DO GIRO DERVIXE _____	81
V. ENTRE O ESTÉTICO E O EXTÁTICO: PARA ALÉM DE UM PENSAMENTO SEM CORPO E DE UM CORPO SEM ALMA _____	133
V. CONCLUSÃO _____	139
ANEXO:	
AS ORDENS DE DERVIXES DA TURQUIA: FRAGMENTOS DE UM DIÁRIO DE CAMPO _____	147
BIBLIOGRAFIA CONSULTADA _____	177

*“Ó dia, levanta! Átomos dançam, as almas,
perdidas em êxtase, dançam, a abóboda celeste,
por causa desse Ser, dança,
ao ouvido eu te direi para onde o leva a sua dança.
Todos os átomos que estão no ar ou no
deserto, saiba que estão enamorados como nós,
e que cada átomo, feliz ou infeliz, está
atordoado pelo sol da Alma não-condicionada.”*

Rumi

APRESENTAÇÃO

A presente dissertação tem como intenção primeira um estudo preliminar do **Sama**, a dança girante dos dervixes¹ da Ordem sufi² **Mevlevi**, criada pelo poeta persa Jalaluddin Rumi, em Konya (Turquia), no século XIII.

A vontade de estudar o **Sama** começou a germinar quando vi pela primeira vez a imagem de um dervixe girando. Foi numa revista que eu folheava distraidamente numa pequena livraria de Londres, em 1993. Dias depois, enquanto caminhava com uma amiga no Richmond Park, conversando sobre os nossos destinos profissionais, tive uma estranha certeza: iria retornar ao Brasil para estudar o **Sama**... Na Turquia.

Havia, naquela época, uma situação sincronicamente relacionada com esta decisão: em Londres eu tomara consciência, uma vez mais, de um desejo antigo: estudar a música e a dança dos povos do Oriente. A dança eu tentava efetivamente resgatar trabalhando para uma companhia que mesclava dança contemporânea com dança clássica indiana.

Além disso, já vinha eu me interessando, desde 1990, pelo estudo do **Sufismo** e suas práticas, o que, de certo modo, facilitou a minha aproximação do objeto em questão.

Em 1994 entrei para o mestrado de Antropologia Social desta universidade com um projeto que propunha a continuação de um trabalho iniciado por mim em 1991: o estudo da música dos índios Guarani de Ibirama (SC), que foi também tema do meu Trabalho de Conclusão de Curso em Ciências Sociais, em 1992.

No decorrer do mestrado, após ter cumprido a maioria dos créditos, o desejo de estudar o **Sama** voltou com força total. Traíndo o projeto indígena, fiz um outro, voltado para a compreensão desse ritual turco-balcânico que tanto me suscitava reflexões sobre a ciência contemporânea, as artes e a filosofia.

Esta mudança de direção implicou também na minha transferência, em 1995, para o mestrado de História. Assim, revalidei os créditos cumpridos na Antropologia, fazendo mais algumas disciplinas.

¹ A palavra "dervixe" é de origem persa e significa literalmente "alguém que espera na porta". É também associada ao estado de pobreza e simplicidade. No contexto sufi designa o "buscador". É uma tradução do árabe "sufi", palavra provavelmente mais antiga. Ver **Textos Sufis**. RJ: Edições Dervish, 1990.

² A palavra "sufi" deriva do radical árabe *suf* que significa lâ. Os sufis vestiam lâ a fim de demonstrar sua rejeição à luxúria. Ver MATAR, N. I. **Islam for Beginners**. NY: Writers and Readers Publishing, 1992: 112.

Em 1996, entre os meses de março e junho, viajei para a Turquia em busca dos “**Dervixes Dançantes**”, com a finalidade de realizar o “campo”.

Agora, entre as influências diversas que tem este trabalho, influências que começam com a minha formação em dança e yoga, a paixão pela música, a graduação em Ciências Sociais, o mestrado em Antropologia Social, e, dentre outras, a tentativa de interface com a História, procuro um ponto de intersecção que permita uma tradução do **Sama** para a linguagem acadêmica. Na busca de um sistema de comunicação comum às várias áreas que por aqui transitam, a inevitável dissonância interdisciplinar.

A dissertação é formada de uma introdução, cinco capítulos e um anexo:

A introdução é antes um elogio ao giro e às práticas similares de dança e meditação do que propriamente um referencial do que vem a ser o **Sama**. Tem como intenção colocar o leitor em contato com o espírito do objeto, mais do que com o objeto ele próprio.

O capítulo I pode ser considerado uma segunda introdução. É uma passada de olhos pela História da Ciência, do ponto de vista da influência que esta teve dos árabes sufis. Não deixa de ser também uma interface com o **Sufismo**. Aqui a intenção é aproximar o leitor do contexto histórico-científico-filosófico do qual Rumi, o criador do **Sama**, também fez parte. A síntese foi feita com base no livro “Uma História dos Povos Árabes”, de Albert Hourani³ e no texto “A Sabedoria do Islã”, de José Tadeu Arantes⁴.

O capítulo II é narrativo: conta os principais fatos da vida de Rumi, dentre os quais o seu decisivo e célebre encontro com o mestre Shams de Tabriz. Me baseio aqui, principalmente, na síntese de José Jorge de Carvalho⁵ e na tradução reduzida de Aflaki⁶, ambas edições nacionais.

O capítulo III narra algumas versões de como Rumi teria se inspirado para fazer o **Sama**, e depois divide-se em quatro subcapítulos, onde se concentram os referenciais teóricos desta dissertação, com toda a interdisciplinaridade que lhe cabe.

O primeiro subcapítulo, intitulado “Entre a Arte e o Pensamento: um referencial poético-teórico”, é uma análise introdutória do “Fausto”, de Goethe⁷ e do “Zaratustra”, de Nietzsche⁸. Os dois filósofos alemães trouxeram a Arte (a poesia, a música, a dança) para o texto, colocando-a

³ A HOURANI. Uma História dos Povos Árabes. SP: Cia. Das Letras, 1994.

⁴ J. T. ARANTES. A Sabedoria do Islã. Publicado em “Globo Ciência” número 29, 1993.

⁵ J. J. de CARVALHO. Seleção, Tradução e Introdução dos Poemas Místicos - Divan de Shams de Tabriz de Jalaluddin Rumi. RJ: Edições Dervish, 1996.

⁶ AFLÁKÍ. Os Sufis Voadores. Trechos extraídos de “Biografias dos Místicos” (manâqib ul-ârifin), traduzido do Persa ao Francês por Clément Houart, sob o título de “Les Saints des Derviches Tourneurs”. RJ: Editorial Kashkul, 1995.

⁷ J. W. von GOETHE. Fausto. Tradução de J. K. Segall. BH: Ed. Itatiaia, 1987.

⁸ F. W. NIETZSCHE. Assim Falava Zaratustra. Tradução de J. M. de Souza. RJ: Ed. Tecnoprint, S/D.

em diálogo vigoroso com o Pensamento (a filosofia, a história, a literatura). Espero que possam, de alguma forma, cobrir o abismo criado pelas Ciências Humanas, que tanto dissociaram a Arte do Pensamento, ampliando, assim, o campo para pensar o **Sama**.

O segundo subcapítulo, “Entre a Antropologia e a História: uma metodologia dialética” é uma tentativa de interface entre as duas disciplinas, usando como ponto de ligação, dentre outros, a visão histórico-filosófica de Walter Benjamin⁹.

O terceiro subcapítulo chama-se “Entre a Performance e o Ritual: um referencial etnológico para a análise do Sama”. Aqui o **Sama** é tratado como uma sequência organizada de etapas, como um “Rito de Passagem”. E essas sequências, aparentemente invariáveis, ganham suporte teórico na abordagem performática de Tambiah¹⁰.

O quarto e último subcapítulo, “Entre a Etnomusicologia e a Musicologia: algumas trilhas a seguir no deserto” tem por finalidade re-inaugurar um caminho que vem sendo tão exaustivamente enfatizado tanto na Antropologia Cultural quanto na Musicologia Histórica, que é a importância da música no contexto social ao qual ela pertence. Não a música na cultura, mas a música como parte integrante, atuante e significante dela. (Infelizmente não podemos extrair sons do texto! Este será sempre uma metáfora do contexto.) Há aqui também uma classificação dos instrumentos musicais **Mevlevi**, e um resumo das partes do **Sama**.

O capítulo IV, “Entre o Camelo e o Leão: a Dialética do Giro Dervixe”, é o centro de gravidade deste trabalho. Nele está contida a etnografia do ritual, a “descrição densa”¹¹ do **Sama**. Aqui o discurso social é fixado, tanto quanto possível, através do relato minucioso do “ritual”¹² (estrutura e simbolismos). O objetivo aqui é possibilitar o diálogo entre “nós” e o mundo conceitual no qual vivem os “outros”, os sujeitos ativos do discurso ritual. Este capítulo é entrecortado por um segundo texto, que está propositalmente em itálico para diferenciar-se da etnografia, com a qual vai dialogar. Aqui o leitor pode optar entre ler a descrição do ritual somente, com as partituras para flauta ou ler o texto descritivo simultaneamente com o subtítulo.

O capítulo V, “Entre o Estético e o Extático, para além de um pensamento sem corpo e de um corpo sem alma”, é uma relativização de conceitos como “êxtase”, “transe” e “possessão”,

⁹ W. BENJAMIN. Sobre o Conceito de História. In: **Obras Escolhidas**. SP: Ed. Brasiliense, 1987. Alegorias, Imagens, Tableau. In: **ARTEPENSAMENTO**. SP: Companhia das Letras, 1994.

¹⁰ TAMBIAH, S. J. **A Performative Approach to Ritual**. RJ: Editora Vozes, 1978.

¹¹ Ver GEERTZ, C. **A Interpretação das Culturas**. RJ: Zahar, 1978: 13-41. De acordo com Geertz, a “descrição densa” etnográfica possui três características: ela é interpretativa; o que ela interpreta é o fluxo do discurso social, e a interpretação envolvida consiste em salvar o “dito” num tal discurso da sua possibilidade de extinguir-se e fixá-lo em formas pesquisáveis.

¹² “Ritual” aqui entendido dialeticamente, em oposição à rotina; como um ciclo que se deseja marcar e revelar; como um fenômeno dotado de certos mecanismos recorrentes, e também de certo conjunto de significados. Ver A van Gennep. **Os Ritos de Passagem**. RJ: Editora Vozes, 1987.

necessários para o estudo do **Sama**. A base teórica aqui é a abordagem sociológica de Ioan Lewis.¹³

Segue-se então a “Conclusão”, que é mais um trilhar sobre algumas pistas históricas e antropológicas que possam nos levar a uma compreensão do **Sufismo** enquanto sistema prático e filosófico, tanto do Oriente quanto do Ocidente, do que propriamente uma conclusão. Minha intenção aqui, ao contrário do que fiz na Etnografia, onde utilizei exaustivamente termos e referências próprios da escola Mevlevi, havendo pouco “estranhamento”, é dar uma visão mais distanciada, procurando estabelecer algumas fronteiras que nos permitam pensar o **Sufismo** como um sistema singular de conhecimento, dentro do quadro geral de práticas místico-filosóficas, tanto orientais quanto, e principalmente ocidentais, trazendo sua discussão também para a diversidade do contexto místico-religioso-filosófico brasileiro.

A última parte é um “anexo”: “As Ordens de Dervixes da Turquia: fragmentos de um diário de campo”. Tem por finalidade aproximar o leitor do campo vivido por mim na Turquia, de modo que possa acompanhar a minha busca do objeto. Esse texto está repleto de imponderáveis e não tem compromisso com a chamada objetividade científica, embora esta permaneça como pano de fundo. É a revelação da subjetividade da pesquisadora em campo. Não há neutralidade aqui. Há uma explícita intersubjetividade que pretende tirar a máscara hipócrita e imprecisa da pureza científica. Nenhum pesquisador é neutro no campo. Assim como nenhum campo permanece inalterado com a presença de um observador. Se não há uma pré-disposição do observador para criar empatia com as pessoas do contexto analisado, como pode ser possível aprender o outro? Como entender o que fazem ou sentem em determinado contexto? É sempre necessário um mergulho, penso. E também uma boa dose de despojamento de idéias pré-concebidas sobre o que seja certo ou errado. (De qualquer maneira, nossos valores básicos estão sempre presentes! Mas lá, no campo, eles precisam ser deixados um pouco de lado, se quisermos exercitar o “relativismo”¹⁴ inerente às Ciências ditas Humanas.)

Gostaria de ter dialogado também com a Física. Sendo o ritual do **Sama**, dentre tantas definições, também uma representação viva da síntese de contrários contida em tudo que tem forma e vida, a possibilidade de dialogar com a física contemporânea e seu anti-determinismo seria bastante fértil, ficando aqui em aberto.

¹³ Ver LEWIS, I. M. **Êxtase Religioso Um Estudo Antropológico da Possessão por Espírito e do Xamanismo**. SP: Ed. Perspectiva, 1977.

¹⁴ Ver DAMATTA, R. **Relativizando - Uma introdução à Antropologia Social**. RJ: Rocco, 1987.

ENTRE UM GIRO E OUTRO: UMA INTRODUÇÃO

Toscana. Século XIII. São Francisco de Assis, enquanto caminha em companhia de seu discípulo Irmão Maseo, ao chegar numa encruzilhada, percebe que esta se divide em três caminhos: um que leva a Florença, outro a Arezzo, e um terceiro a Siena. Maseo pergunta qual dos três caminhos devem tomar.

-O que quiser, diz São Francisco.

-E que caminho é esse?

-Conhece-lo-emos por meio de um sinal. Ordeno-lhe, visto que você me prometeu obediência, que gire sobre si mesmo, como fazem as crianças, até eu mandar parar.

O pobre Maseo pôs-se a girar, até cair no chão de tontura. Depois se levantou e olhou súplice para o santo. Mas como esse não lhe disse nada, lembrando-se do voto de obediência, recomeçou a girar com toda a força. Continuou a girar e a cair, até lhe parecer que passara toda a existência girando. Então, finalmente, ouviu as palavras bem vindas:

-Páre!, e diga-me para onde está voltado o seu rosto.

-Para Siena - arquejou Maseo, que sentia a terra rodopiar a sua volta.

-Nesse caso, vamos para Siena - disse São Francisco; e para Siena se dirigiram.¹⁵

Começo com esta desconcertante história de giros não casualmente, uma vez que São Francisco de Assis viveu na mesma época que o persa Jalaluddin Rumi, fundador da Ordem sufi **Mevlevi** ou **Ordem dos Dervixes Dançantes**, cujo **Sama**, a dança girante característica dessa confraria é o objeto central desta dissertação.

Há uma sincronicidade interessante entre Francisco de Assis (nascido em 1182 e Rumi (1207 - 1273), criador da **Ordem Mevlevi**: Francisco de Assis, embora fosse italiano, falava provençal, a linguagem dos trovadores. Sua poesia se assemelha tanto, em certas partes, aos poemas do poeta Rumi, que se poderia até pensar que houve algum tipo de vínculo entre os dois.

Em 1224, ou por volta desse ano, São Francisco compôs o mais importante e característico de todos os seus cânticos: o “Cântico del Sol”. Um fato curioso é que Rumi, considerado o maior poeta da Pérsia, escreveu também inúmeros poemas dedicados ao sol, o sol de Tabriz (cidade do norte da Pérsia, onde teria nascido seu mais importante mestre : Shamsuddin. O próprio nome “Shams” significa “sol”), e até chegou a dar a uma coleção de poemas o título de “Coleção do Sol de Tabriz”. Em sua poesia a palavra “sol” é usada muitas e

¹⁵ Ver IDRIES SHAH. Os Sufis. RJ: Círculo do Livro, 1977: 256

muitas vezes. Coincidentemente, o “Cântico del Sol”, de São Francisco de Assis, foi composto depois de sua viagem ao Oriente.

*“Faltam-te pés para viajar?
Viaja dentro de ti mesmo,
e reflete, como a mina de rubis,
os raios de sol para fora de ti.
A viagem te conduzirá a teu ser,
transmutará teu pó em ouro puro.
Ainda que a água salgada
faça nascer mil espécies de frutos,
abandona todo amargor e acridez
e guia-te apenas pela doçura.*

*É o Sol de Tabriz que opera todos os milagres:
Toda a árvore ganha beleza
quando tocada pelo sol.”*

Rumi ¹⁶

Mas, voltando ao giro, quem nunca girou? O giro é tão universal, que está presente em todas as culturas. As pessoas giram, consciente ou inconscientemente, numa espécie de imitação cosmológica, reproduzindo, assim, “semelhanças” ¹⁷, no jogo de espelhos do universo, onde tudo gira: estrelas, planetas, sóis, luas. A Terra gira ao redor do Sol e ao redor de si mesma; assim fazem as crianças quando estão contentes.

Numa situação de controle, como o caso das escolas sufis e também de certas religiões, que usam o giro como técnica específica com determinada função, o ato de girar parece ativar faculdades especiais no ser humano. Umbandistas giram, xamãs em transe giram, e em todas as formas de dança existem giros, piruetas, voltas. Basta lembrar da valsa. ¹⁸

¹⁶ J. RUMI. **Poemas Místicos - Divan de Shams de Tabriz**. Seleção, Tradução e Introdução de José Jorge de carvalho. SP: Attar Editorial, 1996: 80, 81.

¹⁷ Ver W. Benjamin. **A doutrina das Semelhanças**. In: **Obras Escolhidas**. v. I. SP: Brasiliense, 1985.

¹⁸ A dança tradicional das bruxas, na Europa medieval, era identificada, ou pelo menos comparada, com duas formas de dança de origem oriental: a dos sarracenos, a valsa (que se supõe oriunda da Ásia através dos Balcãs, e a dikba, dança de roda do Oriente médio, conhecida desde o Mediterrâneo até o Golfo Pérsico.

Convém notar que a palavra "bruxa", (em espanhol, "bruja"), vem da palavra árabe "mabrush", que quer dizer foliões, "marcados na pele", embriagados pelo estramônio, cujo radical árabe é "brsh". (Cf. IDRIES SHAH. **Os Sufis**. RJ: Círculo do Livro, 1977: 234-235)

No momento do giro, a pessoa que o executa como que “desaparece”, no sentido que Nachmanovitch¹⁹ usa o termo:

“Quando mente e sentidos ficam por um momento inteiramente presos na experiência nada mais existe. Quando desaparecemos dessa maneira, tudo à nossa volta se torna uma surpresa nova e fresca. O ser e o ambiente se unem. Atenção e intuição se fundem. Como na brincadeira infantil, onde a criança se absorve inteiramente, e numa tal concentração, que tanto ela como o mundo se esvanecem, restando apenas a brincadeira.”

Quando a única coisa que importa é a dança, e não o dançarino, quando nos tornamos aquilo que estamos fazendo, nossas necessidades físicas diminuem e o tempo pára. É como se estivéssemos manuseando um instrumento; o corpo que dança é o próprio instrumento, e a medida que o afinamos, afinamos também o espírito.

É um estado que é ao mesmo tempo de transe e alerta, quando somos capazes de perceber nossa própria voz interior, apurando nossa percepção intuitiva. Segundo Nachmanovitch, é nesse momento que o substantivo “ser” se torna verbo, e é desse fulgor de criação, no momento presente, que o trabalho e o prazer emergem.

De acordo ainda com este autor, os sufis chamam esse estado de “fana”, a anulação do ser individual.

“No fana, as características do pequeno ser se dissolvem para que o grande Ser possa se revelar. Graças a esse poder transpessoal, os artistas, embora usem o idioma de sua terra e de sua época, são capazes de falar diretamente ao coração de cada um de nós, transcendendo as barreiras do tempo, do espaço e da cultura.”²⁰

Uma experiência semelhante é o **Sama** (a dança girante) dos dervixes (sufis) dançantes, que significa dançar em êxtase. “Nesse estado, corpo e mente estão tão intensamente ocupados na atividade, as ondas cerebrais estão tão sintonizadas com o ritmo da dança, que o “self” normal se anula e a mente atinge um estado de ampliação de consciência.”²¹

Desta forma, os dervixes, através dos movimentos giratórios do **Sama**, buscam entrar em comunhão com o universo manifestado e com a sua origem divina. Nesse sentido, são diferentes dos yogues da Índia, os quais, por intermédio de posturas corporais mais extáticas, onde a permanência na posição (“ásana”) é máxima e a repetição mínima, e de práticas respiratórias e

¹⁹ E. NACHMANOVITCH. Ser Criativo - O Poder da Improvisação na Vida e na Arte. Summers Editorial, 1993: 57.

²⁰ Idem. pp. 58.

²¹ Idem. pp. 58.

meditativas, almejam alcançar um nível de consciência superior que os harmonize com a energia vital (“prana”) em estado não-manifestado.

O **Sama** é na verdade uma forma de meditação dinâmica. Com seus rodopios embriagantes, ele procura colocar o dançarino em harmonia com o movimento dos astros e do cosmos, produzindo nele uma forma de transe ou êxtase místico. Os dervixes acreditam que não é contemplando, mas sim participando do rodopio dos céus que se pode atingir uma completa união com a divindade. Encontramos atividades análogas na tradição afro-brasileira do candomblé e da umbanda, que, assim como os dervixes, também giram. Porém há uma diferença substancial entre as duas tradições: apesar de ambas considerarem o giro, acompanhado de música e canto, uma forma eficaz de oração e meditação, somente na umbanda e no candomblé há “incorporação”; no Sufismo não há.

Sabe-se que Rumi costumava projetar seus métodos através de canais artísticos. A música, a dança e a poesia sempre foram cultivadas e usadas nos encontros dos dervixes, de modo que o **Sama** foi também incorporado a esse conjunto de práticas.

Os movimentos corporais e os exercícios mentais, bem como a respiração ritmada dos dervixes dançantes, associados à música da flauta pastoril na qual são executados, são o produto de um método especial destinado a colocar o discípulo em afinidade com a corrente mística.²² Além desses exercícios, Rumi usava em seu sistema de ensino a explicação, o treinamento mental, a reflexão, a meditação, o trabalho, o jogo e exercícios de ação e inação, todos destinados a abrir a mente ao reconhecimento de seu potencial maior.

De acordo com Idries Shah²³, mestre sufi e ex-antropólogo, Rumi organizou suas danças de acordo com o que considerava a melhor maneira de desenvolver nos discípulos as experiências sufistas:

“Isso foi feito, como revelam antigos documentos, em harmonia com a mentalidade e o temperamento da gente de Konya (Turquia). Imitadores tentaram exportar o sistema para fora dessa área cultural, mas disso resultou que eles só ficaram com uma pantomima, e o efeito original dos movimentos desapareceu.”

Segundo Idries Shah, aconteceu com Rumi o que acontece com todos os mestres sufis, a mensagem é parcialmente preparada em resposta ao meio em que ele trabalha:

“consta que Rumi introduziu danças e movimentos giratórios entre os discípulos em

²² Ver I. SHAH. **Os sufis**. RJ: Círculo do Livro, 1988: 144, 145.

²³ Idem. pp. 318.

virtude do temperamento fleumático das pessoas no meio das quais se viu atirado. A chamada variação de doutrina ou de ação prescrita pelos vários professores sufistas nada mais é, na realidade, do que a aplicação dessa regra.”²⁴

São métodos geradores de êxtase - exemplo fenomenal do método dispersivo por meio do qual se constrói uma imagem por impacto múltiplo para infundir na mente uma determinada mensagem. Outros exemplos dessa técnica são as piadas, as fábulas e os contos sufis, que por meio de uma linguagem aparentemente absurda e irreal tentam comunicar à área necessária da mente o “evento superior”. Para ilustrar o método, apresento, a seguir uma história de mestre Nasrudin (mais lendário que histórico), que viveu também no século XIII, e ensinou através do humor:

“Nasrudin decidiu que poderia beneficiar-se com o aprendizado de algo novo, e procurou um professor de música:

- *Quanto cobra para ensinar alaúde?*
- *Três moedas de prata no primeiro mês, e daí em diante uma moeda de prata por mês.*
- *Ótimo! Começarei pelo segundo mês.*”²⁵

As histórias de humor, no ensinamento sufi, tem por finalidade quebrar o pensamento condicionado do discípulo, levando-o a um nível mais apurado de percepção da realidade.

As histórias-ensinamento, assim como certos movimentos rítmicos e arrítmicos chamados dança, são usadas em muitas ordens, sempre em resposta às necessidades dos indivíduos e do grupo, com a finalidade de alcançar um estado de consciência maior.

Técnicas diversas de dança e meditação foram elaboradas por diferentes culturas para alcançar esse estado. Umas de caráter mais apolíneo, como a filosofia Zen-budista (devocionais), outras de caráter mais dionisíaco, como o Sufismo (mais práticas): essas tradições e práticas, assim como o namoro e a brincadeira, são maneiras de esvaziar o “self” e “desaparecer”. X

Segundo Idries Shah, os movimentos corporais sufistas nunca poderão ser estereotipados, e não constituem o que em qualquer outra parte se chama propriamente de dança, calistenia, etc. O emprego de movimentos obedece a um modelo baseado em descobrimentos e conhecimentos que só podem ser aplicados pelo mestre de uma ordem de dervixes.

O movimento giratório contínuo que caracteriza os rodopios do Sama, conforme já o concluíram diversos autores, não é, em sua projeção mental, o estabelecimento de círculos concêntricos. Seu sentido é aquele de uma espiral ascendente, que o dervixe percorre em sua

²⁴ Idem. pp. 307.

²⁵ Histórias de Nasrudin. Tradução de Henrique Cukierman e Mônica Udler Cromberg. RJ: Edições

“caminhada para o infinito”. A dança vai num crescendo até chegar a um ápice em que todos os dervixes rodopiam freneticamente. Nesse ponto a música cessa, mas os dançarinos, em seu estado de êxtase, continuam à voltas silenciosas. É aí que o som de uma flauta solitária começa a trazê-los pouco a pouco de volta à realidade.

Atualmente, um **Sama** dura em torno de 50 minutos. Mas, segundo diversas fontes, diz-se que, no passado, o recolhimento nessa atividade poderia durar vários dias. Os dervixes voltavam por eles mesmos ao estado de consciência normal, após ter atingido outros níveis mais amplos de consciência.

Do ponto de vista sufi, a experiência física e a experiência espiritual não são antagônicas: uma deve ser o reflexo da outra, e ambas devem se sustentar mutuamente. O fato de a dança fazer parte do imenso acervo de técnicas meditativas usadas pelos dervixes não é casual: é através da dança que o buscador atinge a percepção superior e a comunhão com o espírito divino. É pela dança que ele mergulha no movimento universal, integra-se harmoniosamente nele e alcança a consciência desse movimento.

Desta forma, o **Sama**, bem como outras técnicas sufis físicas e mentais, tem por finalidade despertar no ser humano certas “faculdades especiais”, com a intenção de chegar a uma percepção apurada de uma “energia” que os sufis chamam de **baraka** (beleza impalpável, graça):

“Na forma ou na aparência de uma coisa é a qualidade do amor comum. Quando este se transforma em amor profundo (especial), transmuta-se para ver a essência, e não a forma. O efeito do amor mostra-se no contraste entre o amor que embeleza a existência (amor comum) e o amor que refina (amor especial)”²⁶

Para falarmos de **baraka** precisamos relativizar o conceito de “energia”, uma categoria que nos tempos atuais, principalmente nos meios alternativos, tornou-se tão comum: *“substrato material e espiritual da vida; substância-movimento que produz e modifica, como fonte autônoma, seres e estados.”²⁷*

A antropóloga Vitória Peres de Oliveira²⁸, que estudou um grupo sufi do Brasil, afirma que no Sufismo o conceito de **baraka** vai mais além do que o conceito de energia, conforme o é entendido na “Cultura Alternativa”, pois a **baraka** não é a energia como um todo, isto é, algo

Dervish, 1994: 52.

²⁶ Ver IDRIES SHAH. **Os Sufis**. RJ: Círculo do Livro, 1988: 307.

²⁷ Ver L. E. SOARES. **Religioso por natureza: cultura alternativa e misticismo ecológico no Brasil**. In: Landim, L. org. - **Sinais dos Tempos - Tradições Religiosas no Brasil** - RJ: ISER 22, 1989: 125-131.

²⁸ V. P. de OLIVEIRA. **O Caminho do silêncio - Um estudo de Grupo sufi**. Campinas: Unicamp, 1991.

especial, que pode ser descrita como um tipo de energia e que se encontra não em todos ou em tudo, mas em algumas pessoas, alguns objetos, alguns lugares especiais. Sobre esse conceito na “Cultura Sufi”, diz Oliveira:

“No Sufismo não se fala em “energia” como categoria geral, mas se fala em tipos de energia, qualidades de energia, em ser capaz de captar tipos sutis e diferentes de energia, em sintonizar com determinado tipo de energia. Segundo se diz o ser humano é um captador e emissor de energias. Aqui se entendendo captar e emitir, por exemplo como um rádio o faz, emitindo ondas eletromagnéticas.”²⁹

Os dervixes dançantes, sujeitos históricos desta dissertação, estão vinculados à Ordem sufi **Mevlevi**, escola sufi criada por Rumi, no século XIII. Esses dervixes buscam o conhecimento intuitivo, em parte, por uma forma peculiar de girar sobre si mesmos sob a direção de um mestre. É ao redor deste centro de gravidade que este trabalho pretende se mover.

*“Dançar não é flutuar sem esforço como um grão de areia soprado pelo vento.
dançar é elevar-se acima do mundo, despedaçar o coração e desistir da própria alma.
Dançar é partir-se em mil pedaços e abandonar totalmente as paixões mundanas.
Verdadeiros homens dançam e rodopiam num campo de batalha; dançam em seu próprio sangue.
Quando renunciam a si mesmos, eles batem palmas;
Quando deixam para trás as imperfeições do ser, eles dançam.
Seus menestréis tocam música interior;
e oceanos de paixão se rompem em espuma na crista das ondas.”*

Rumi³⁰



1991.

²⁹ Idem. pp. 35.

³⁰ J. RUMI. in E. NACHMANOVITCH. Ser Criativo - O Poder da Improvisação na Vida e na Arte. Summers Editorial: 1993.

I. DE UMA CIÊNCIA DA HISTÓRIA PARA UMA HISTÓRIA DA CIÊNCIA: OS SUFIS

Os sufis, também chamados de dervixes, são membros de uma antiquíssima confraria mística e intelectual cujas origens nunca foram traçadas nem datadas, mas a quem os povos do Oriente devem suas maiores realizações no campo da mística, da filosofia, das ciências e das artes.³¹

A literatura sufi encontra-se amplamente dispersa, desde pelo menos o segundo milênio a.C., mas pode-se identificar historicamente, através de vários registros, o seu impacto sobre a civilização a partir do século VIII da Era Cristã, quando, na antiga Pérsia, passou a existir como escola de “dervixes”. Esse impacto estendeu-se até o século XVIII, embora sua atuação mais visível tivesse ocorrido nos séculos XI, XII e XIII da Idade Medieval.

Os primeiros místicos sufis procuraram ensinar, escrevendo contos e versos que pudessem devolver ao homem o conhecimento esotérico que as religiões estabelecidas já não podiam oferecer.

Sua filosofia e suas técnicas eram de caráter secreto, mas seus grandes feitos imprimiram marcas profundas na história da humanidade. Seus pensadores enfrentaram a constante oposição de figuras do “establishment” durante suas vidas, bem como da ortodoxia islâmica, sofrendo, assim, grandes perseguições. No entanto, os notáveis êxitos alcançados pela ciência islâmica foram realizados pelos sufis, e em campos bastante diversos como a Matemática, a Astronomia, a Física, a Química, a Medicina, a Geografia, a História e a Linguística. Os exemplos são inúmeros:

Jabir, um dos maiores mestres da alquimia islâmica, que viveu no século VIII, foi autor de uma obra imensa, onde descreveu com perfeição as principais operações químicas, como destilação, sublimação e cristalização. A química moderna deve muito aos seus ensinamentos, e tanto os alquimistas do Oriente quanto os do Ocidente o consideram, ao lado de Hermes Trimegisto³² e de Jafar Sadiq, o sufi, um iniciado de sua arte.

³¹ Ver ALBERT HOURANI. **Uma História dos Povos Árabes**. SP, Companhia das Letras, 1994.

³² Hermes Trimegisto, conhecido dos árabes como Idries, juntamente com Jabir (Geber), é o suposto criador da Alquimia ocidental, cuja tradição estudaram célebres professores: Mary (o hebreu), Demócrito (da Grécia), Morieno (de Roma), Avicena (da Arábia), Alberto, o Grande (da Alemanha), Arnold de Villeneuve (da França), Tomás de Aquino (da Itália), Raimundo Lúlio (da Espanha), Roger Bacon (da Inglaterra), Melquior Cibienese (da Hungria), e Antônio Sarmata (da Polônia).

No entanto, embora seja a tradição que conhecemos, a alquimia já era praticada anteriormente por outros povos. Por exemplo, a China do século V a.C. já possuía refinadas idéias de alquimia, presentes nos ensinamentos do sábio chinês Lao-Tsé, fundador do Taoísmo, e nascido provavelmente em 604 a.C. A “teoria do elixir”, preparação ou método que confere imortalidade, é também encontrada nos filósofos da China ligados à Alquimia, assim como no “Atharva Veda” hindu, cuja data é anterior ao ano 1000 a.C.

Das traduções para o latim, muito se perdeu da assonância que tinham as obras sufistas, mas sua interpretação continuou (em proveito dos não-árabes), nos livros escritos em língua persa, como “A Alquimia da Felicidade”, do século XI, de Al-Ghazali, o fiandeiro³³, que relacionou os estados de felicidade e realização a um processo de transmutação alquímica da mente humana. As idéias de Al-Ghazali influenciaram São Tomás de Aquino e São Francisco de Assis. Al-Ghazali dizia que o Deus dos filósofos não era o Deus do Alcorão, falando a cada homem, julgando-o e amando-o. Em sua opinião, as conclusões que o intelecto discursivo podia alcançar, sem orientação de fora, eram incompatíveis com as reveladas à humanidade por intermédio dos profetas.

O matemático árabe Al-Khwarizmi, do século IX (800-847), de cujo nome deriva a palavra algarismo, foi o introdutor, no pensamento islâmico, dos algarismos indianos, que nós conhecemos erroneamente como “árabicos”, além de ter sido autor de várias técnicas para resolução de equações algébricas. Com ele as tradições gregas, iranianas e indianas foram reunidas.

Al-Kindi, também do século IX (801-866), é considerado o pensador com quem praticamente começa a história da filosofia islâmica, fazendo suas idéias chegarem ao pensamento ocidental. Influenciado pelo filósofo grego Plotino, representante máximo do neo-platonismo, ele foi o primeiro a defender a propagação retilínea da luz, a extensão infinita do universo e a estabelecer uma relação entre os efeitos qualitativos dos remédios e sua composição quantitativa.

Al-farabi (872-950), místico, filósofo, matemático e médico, e Averróis (1126-1198), filósofo, foram dois dos maiores comentadores árabes da obra de Aristóteles, que exerceram enorme influência tanto no Islã como no pensamento cristão medieval, de onde se originaram muitos dos princípios do pensamento ocidental. Al-Farabi acreditava que o filósofo podia alcançar a verdade por meio da razão, e viver por ela, mas que nem todos os seres humanos eram filósofos e capazes de apreender diretamente a verdade. Implícita nessas idéias estava a sugestão de que a filosofia em sua forma pura não era para todos. Averróis tratou especificamente do que parecia a Ghazali ser a contradição entre a revelação por meio dos profetas e as conclusões dos filósofos. Segundo ele, nem todas as palavras do Alcorão deviam ser tomadas ao pé da letra. Quando o

ano 1000 a.C.

³³ Al-Ghazali conciliou a sabedoria corânica com a filosofia racionalista, o que lhe valeu o título de “Prova do Islamismo”. Os sufis muçulmanos tiveram a sorte de proteger-se das acusações de heresia, vindas, principalmente, dos religiosos islamitas, graças aos esforços de Ghazali, conhecido na Europa por Al-Gazel, que se tornou uma das mais altas autoridades filosóficas do mundo muçulmano. Ghazali defendeu o emprego especial da música para elevar as percepções em seu “Ibya”, e a música é empregada dessa maneira nas ordens de dervixes **Mevlevi** e Chisti. A melodia conhecida no ocidente por “Bolero de Ravel” é, na verdade, uma adaptação de uma dessas peças especialmente compostas.

sentido literal dos versículos corânicos parecia contradizer as verdades a que chegavam os filósofos pelo exercício da razão, esses versículos precisavam ser interpretados metaforicamente.³⁴

Na área da matemática e da astronomia, não se pode deixar de mencionar Al-Battani (877-929), que fez correções fundamentais no célebre tratado astronômico “Almagesto”, do grego Ptolomeu. Ele também lançou as bases da moderna trigonometria, substituindo o sistema grego de cordas de ângulos pelas noções de seno e co-seno. Nessa mesma área, pode-se citar ainda Al-Sufi, que com base nos estudos gregos de Hiparco e Ptolomeu, elaborou um interessante tratado sobre as estrelas fixas que serviu de mola para a astronomia posterior.

Na física, no campo das teorias clássicas, é preciso lembrar da contribuição de Ibni al-Haytham (965-1039), conhecido no Ocidente como Alhazem. Considerado o maior físico do Islã, ele deu grande impulso à óptica, ao estabelecer o conceito de raio luminoso e negar a propagação instantânea da luz. Formulou também as leis sobre a reflexão e a refração da luz utilizadas mais tarde por René Descartes e Johannes Kepler.

De todos os pensadores árabes, o mais conhecido, na área da filosofia, é Avicena, ou Ibn Sina. Ele viveu entre 980 e 1037, e se dedicou a quase todos os ramos do saber, notificando-se pela vasta enciclopédia de medicina que escreveu - uma obra chamada “Canon”, que durante seis séculos foi a bíblia dos estudiosos ocidentais. E há dezenas de outros:

Al-Biruni, filósofo, matemático, astrônomo, físico, geógrafo, historiador e poeta, que calculou com incrível precisão o raio do globo terrestre. Sua famosa obra “Tahqiq ma li'l-Hind” (História da Índia) é considerada a tentativa mais séria de um escritor muçulmano de ir além do mundo islâmico. Aí observou que as crenças dos hindus eram semelhantes às dos gregos: também entre eles a gente comum adorava ídolos, nos “dias de ignorância” antes do advento do Cristianismo, mas que os “educados” tinham opiniões semelhantes às dos hindus.

Ibn-Arabi (1165-1240), o filósofo mais profundo do Islã, que antecipou em sete séculos a teoria dos arquétipos, desenvolvida depois pelo psicólogo suíço Carl Gustav Jung, cuja teoria do inconsciente coletivo teria também sua fonte de inspiração na obra do espanhol Ibn Rushd Averróis (1126-1198). Era um árabe de Andaluzia cujo pai era amigo de Averróis, tendo vivido também no Magreb, no sultanato seljúcida de Anatólia e em Damasco, onde parece ter tido um encontro com Rumi. Em sua obra “al-Futuhât al-makkyya” (As Revelações de Meca), ele tentou expressar uma visão do universo como um fluxo interminável de existência que sai do Ser Divino e retorna a ele: um fluxo cujo símbolo primário era o da Luz. Esse processo podia ser encarado, num de seus aspectos, como um transbordamento do amor de Deus, o desejo do Ser necessário

³⁴ Ver ALBERT HOURANI. Uma História dos Povos Árabes. SP: Companhia das Letras, 1994: 184.

de conhecer-se vendo Seu Ser refletido em si mesmo. Entre os sufis, sua obra sempre teve um lugar de destaque, assim como a de Al-Ghazali.

Ibn-Batuta, viajante incansável, cujos diários constituem excelente fonte documental, e Ibn-Khaldun (1332-1406), literato e jurista que definiu a História como ciência independente e foi autor de uma importante “História Universal”. Ibn-Khaldun viveu em Sevilha, Granada, Túnis e no Cairo, onde morreu. Sob a influência dos gregos, este filósofo encarava a interpretação de sonhos como uma das ciências religiosas: quando as percepções sensórias comuns eram afastadas pelo sono, a alma tinha um vislumbre de sua própria realidade; libertada do corpo, recebia percepções de seu próprio mundo, e depois disso retornava ao corpo com elas; passava a percepção para a imaginação, que formava as imagens apropriadas, que a pessoa adormecida percebia como através dos sentidos.

Isso sem falar do grande místico e poeta sufi Omar Khayyam³⁵, que também foi matemático e astrônomo, famoso por sua obra poética “Rubaiyat”, e por ter proposto uma solução parcial para as equações de terceiro grau. É dele o poema abaixo:

*“Quer seja na cela,
no mosteiro, ou na sinagoga,
alguns temem o inferno, outros cobiçam o céu.
Mas aquele que tem o conhecimento dos segredos de Deus
não introduz tais pensamentos em seu coração.”³⁶*

Enfim, são muitos os sufis e as Ordens sufis que atuaram aberta ou ocultamente, em diversos momentos históricos e contextos religiosos. Sempre adaptada ao tempo, ao lugar e às pessoas, sua sabedoria assumiu formas muito variadas. E, numa extensa cadeia de mestres, eles, os sufis, incluem os nomes dos filósofos gregos Pitágoras e Plotino, e do profeta Elias.

Sinais da sabedoria sufi são encontrados em toda parte. O “Domo do Rochedo”, por exemplo, é obra de arquitetos sufis. Construído no final do século VII, e guardado pelos cavaleiros templários (uma das ordens de cruzados), na época das Cruzadas, ele ainda domina, com sua cúpula dourada, o cenário da cidade velha de Jerusalém. Importantes tradições religiosas, como o sacrifício de Abraão, o templo de Salomão e a ascensão de Maomé, estão associadas ao local onde o “Domo” foi erguido. E sua planta de base octogonal resulta de numerosas especulações místicas sobre os números e as figuras geométricas. Nada nela é fortuito. Os menores detalhes estão impregnados de valor simbólico. Esse mesmo espírito está não só nas

³⁵ O. KHAYYAM. **Rubayyat**. Buenos Aires: Ed. Dervish International, 1989.

³⁶ O KHAYYAM. In: Idries Shah. **El camino del Sufi**. Buenos Aires: Ed. Paidós, 1974.

obras arquitetônicas e artísticas, mas na natureza inteira, concebida pelo sufi como manifestação visível de uma realidade transcendente.

Da mesma forma, a expressão de um fato físico, como as esferas concêntricas em torno da Terra do modelo ptolomaico eram, para o sábio sufi, a representação gráfica de uma verdade metafísica.

Num corpo único, coerente e harmonioso, esses sábios de todas as ciências, integraram toda a sabedoria do Mundo Antigo, acrescentando-lhe contribuições profundamente originais, numa das mais brilhantes sínteses culturais que a história registra. Interpenetraram e combinaram elementos místicos e filosóficos, científicos e artísticos, tecnológicos e artesanais, de todas as grandes culturas da Antiguidade: egípcia, síria, judaica, mesopotâmica, persa, grega, romana, indiana e até chinesa. Uma síntese tão grandiosa só havia sido realizada pela escola grega neoplatônica, que retomou e reinterpretou toda a filosofia grega e numerosas tradições místicas, religiosas e científicas orientais.

Os árabes acabaram herdando esse legado através dos sufis, e espalharam-no pelo mundo ocidental durante a sua expansão no Mediterrâneo. No Oriente, repisaram os caminhos trilhados pelos exércitos de Alexandre³⁷, o Grande (356-323 a.c.), da Macedônia, que já havia inaugurado a fusão cultural entre persas e gregos, posteriormente conhecida como “cultura helenística”. Foram quase 1000 anos de intensas trocas produzidas num mundo anteriormente dominado pela cultura grega, ou helênica; um extraordinário amálgama cultural, trabalhado e retrabalhado por sucessivas gerações.

Esse precioso legado foi chegando à Europa cristã através de um complexo intercâmbio cultural, que o comércio, as conquistas, as guerras, as Cruzadas, as encarniçadas lutas religiosas entre cristãos e muçulmanos pela posse da Terra Santa, favoreceram ao invés de dificultar. Foi esse legado que revitalizou o pensamento europeu e que, direta ou indiretamente, criou condições para o fervilhar intelectual daquele intenso século XIII, ponto de partida dessa dissertação, - período onde foram plantadas as sementes que germinariam quase quatro séculos mais tarde na chamada “revolução científica” - em que brilharam as notáveis figuras de Alberto Magno, Tomás de Aquino, Raimundo Lúlio, Mestre Eckart, Roger Bacon, Roberto Grosseteste e São Francisco de Assis, contemporâneo do persa Rumi, o fundador da “Ordem dos Dervixes Dançantes”, cuja dança característica é o objeto de atenção desta dissertação.

³⁷ Alexandre fundou 33 cidades no antigo Império Persa, recebendo a coroa simbólica de Imperador. Casou-se com uma princesa da Pérsia, e 1000 de seus soldados o imitaram.

A escola neoplatônica, que via a realidade como um todo unitário, foi assimilada sem dificuldades e conflitos pelas três maiores religiões do monoteísmo semita (judaísmo, cristianismo e islamismo), devolvendo-lhes, em linguagem filosófica, as porções da verdade que seus próprios místicos haviam recebido através da experiência direta. E não era outra a visão de realidade dos cabalistas judeus, dos contemplativos cristãos e dos sufis muçulmanos:

*“A síntese da especulação neoplatônica com a pulsação viva das religiões reveladas influenciou profundamente a filosofia, as ciências e as artes medievais, fazendo-as conceber a natureza inteira como uma teofania ou manifestação de Deus. Para o sábio medieval, integrado no corpo das tradições espirituais, nenhum ente ou evento da natureza tinha existência puramente factual. Devia, ao contrário, ser pensado como um símbolo, sinal visível da divindade invisível, que cabia ao homem interpretar.”*³⁸

As evidências de que houve uma comunicação mútua entre os místicos do Ocidente Cristão e os sufis, são muitas, e a filosofia iluminista parece ter interessado tanto o Oriente, quanto as escolas sufistas influenciado o Mundo Ocidental Cristão. Roger Bacon, por exemplo, afirmava que os ensinamentos secretos dos antigos gregos, persas, egípcios, etc.), foram levados à Europa, dando origem a numerosas sociedades secretas (Rosa-Cruz, Cabala, Maçonaria, etc.), algumas das quais autênticas, outras espúrias. Com esse conhecimento, disse Bacon, já estavam familiarizados Noé, Abraão e Jesus Cristo, os mestres caldeus e egípcios, Zoroastro, Hermes, e gregos como Pitágoras, Anaxágoras e Sócrates - e os sufis.³⁹



³⁸ Ver texto de JOSÉ TADEU ARANTES, intitulado “Amor e Teofania”, na Introdução dos **Poemas Místicos** de Rumi. SP: Attar Editorial, 1996: 47.

³⁹ Ver I. SHAH. **Os Sufis**. RJ: Círculo do Livro, 1988: 270, 271, 272.

II. ENTRE RUMI (O VISÍVEL) E SHAMS (O INVISÍVEL): UM ENCONTRO DE MESTRES

Na Tradição sufi, enquanto o buscador procura alucinadamente por seu Amado, que pode ser personificado de diversas formas, é muito comum o uso de metáforas relacionadas aos domínios do visível e do oculto. Nada mais ilustrativo para essa simbólica relação do que o célebre encontro entre Rumi (ou Mevlana), o maior poeta místico de toda a tradição persa e árabe, desenhador da Ordem sufi Mevlevi ou Ordem dos Dervixes Dançantes ou Giradores, fundada em Konya (Turquia), no século XIII, e um dos mais controvertidos mestres sufis que a história já conheceu, Shamsuddin de Tabriz.

Jalaluddin Mohammed ibn Mohammed al-Balkhi Rumi nasceu na pequena aldeia de Waksh (atualmente no Tajiquistão), em Khulm, sob a jurisdição de Balkh (hoje no Afeganistão), que ficava no Khorassan⁴⁰ (na antiga Pérsia), no dia 30 de setembro de 1207 (6 de Rabi I, do ano 604 da Hégira⁴¹), e morreu em Konya, na Turquia, no dia 17 de dezembro de 1273. Seu pai, Bahauddin Walad, chamado de “sultan ul-ulama” (sultão dos sábios), era mestre sufi⁴² e encadernador de profissão. Educou Rumi em ambas as coisas desde a infância, influenciando-o profundamente. Com o pai, Rumi foi iniciado em teologia e literatura clássica árabe, sendo por ele logo reconhecido como um mestre precoce, e nomeado, por esta razão, de “Mevlana”, que significa “nosso mestre” ou “nosso senhor”.

Quando completou quinze anos, Rumi fora enviado por seu pai a Gazorgah, província do Afeganistão, acompanhado de um tio que também era encadernador. Havia uma imensa biblioteca nesse lugar, razão pela qual seu tio havia sido contratado. Rumi viveu ali por nove anos. Depois foi para Qandahar, com o objetivo de estudar “Tafsil” (a compreensão do Alcorão), na mesquita onde está o manto do Profeta.

O Sheik Naqshbandi de toda essa região era o Sayed Zahir Shah, de quem Rumi tornou-se discípulo. Esse mestre ordenou que Rumi fizesse uma viagem de sete anos sem lhe dizer aonde deveria ir. O dia de seu regresso coincidiu com o funeral de seu Sheik, que deixara para o

⁴⁰ Naquele tempo, a região do Khorassan se estendia por Herat, Hazarayat, Mashad..., até o Mar Cáspio.

⁴¹ A Hégira é a era islâmica, iniciada em 622 do nosso calendário com a fuga de Mohamed (Maomé) de Meca para Medina (Yatreb).

⁴² O pai de Rumi era um mestre sufi da Ordem **Naqshbandi** (naqsh: desenho, e bandi: pessoas que fazem o desenho). É também conhecida como a Ordem-Mãe ou a Ordem dos Khwajagan (guardiães da Tradição neste planeta.)

discipulo seu “tasbih” (rosário) e seu manto Naqshbandi. Assim, Rumi tornou-se o sucessor de Zahir Shah, permanecendo em Gazorghah, Herat e Mazar-i-Sharif pelos sete anos seguintes.⁴³

Ordenar com precisão os acontecimentos da vida de Rumi é tarefa árdua, uma vez que esta foi repleta de episódios, com períodos de diferentes durações, tendo, por isso, muitas versões. Sabe-se, no entanto, que a família teve que fugir de Balkh, que era um dos principais centros culturais do mundo islâmico, devido à invasão mongol. Por mais de cinco anos mantiveram uma vida errante, e após várias peripécias, que inclui a peregrinação de Rumi a Meca, seu encontro em Nishapur com o poeta místico Fariduddin Attar, e o seu casamento, em 1226, com Gowhar Katun, de Samarcanda, acabaram instalando-se na Anatólia Central, radicando-se finalmente, em 1228, em Konya⁴⁴, a rica capital dos Seljúcidas. Quando lá chegaram, essa região da atual Turquia era conhecida por Rum (daí a alcunha de “Rumi”).

Ao chegarem em Konya, Bahauddin, a convite do soberano seljúcida Aladdin Kayqobad, incentivador das ciências e das artes, fora convidado para assumir a direção de uma escola, onde ensinou até a sua morte, em 1231 (628 da égira). Rumi tornou-se, então, discípulo de um antigo aluno de seu pai, Burhanuddin Muhaqiq Tirmidhi, também fugitivo de Balkh devido às invasões de Genghis Khan, com quem Rumi conviveu durante uma década. Esse mestre ensinou a Rumi todos os segredos do chamado conhecimento inspirado, fonte das dimensões mais profundas da via mística e transmitiu-lhe, de forma ordenada, a sabedoria espiritual de Bahauddin.

Esse mestre aconselhou-o a ir para Alepo, na Síria, estudar na escola de Halawiya, que tinha eminentes sábios (“hanefites”). Permaneceu alguns anos em Damasco, onde travou contato com o grande místico e filósofo Ibn Arabi⁴⁵.

Rumi foi o legítimo herdeiro espiritual de seu pai, tornando-se também um mestre, com centenas de seguidores. Versado em filosofia, poesia clássica, teologia, jurisprudência e moral, Rumi falava cinco línguas e tinha sido professor em diversas universidades. Mas o sucesso acadêmico foi somente até os seus 37 anos, quando teve o seu decisivo encontro com o mestre

⁴³ Ver O. A. SHAH. Prefácio do **Masnavi** à edição brasileira. RJ: Edições Dervish, 1992.

⁴⁴ A história de Konya começou há aproximadamente 7000 anos a.C., com os Hititas, quando a região era denominada “Çatalhoyuk”. Com a chegada dos Frígios, passou a chamar-se “Kawania”. Depois vieram os Lídios, os Persas, os Macedônicos liderados por Alexandre, os Romanos, os Bizantinos, os Árabes (séculos VII e VIII) e finalmente os Turcos, no século XI. A tomada de Anatólia (Turquia atual) - cuja capital era Konya - pelos turcos teve três períodos: “Seljuk” (séculos XI-XIV), liderado por povos turcomenos, “Karamanogullar” (séculos XIV-XV), liderado por alguns povos anatólios que uniram-se às tribos turcas, e por último, o “Otomano”, que possuía a mistura dos povos turcos, árabes e persas.

⁴⁵ Ibn Arabi, já citado no capítulo 1, foi um importante mestre sufi da Idade Medieval. Sua fonte de inspiração era o devaneio, em que a consciência continuava ativa: “Pelo exercício dessa faculdade sufista, ele estabelecia, a partir do mais íntimo da mente, contato com a realidade suprema, a realidade que jaz debaixo das aparências do mundo familiar.” É dele a frase: “Os anjos são poderes escondidos nas faculdades e nos órgãos dos homens.” (Cf. Idries Shah. **Os Sufis**. RJ: Círculo do Livro, 1988)

sufi Shamsuddin de Tabriz, que ficou conhecido na tradição sufi como “o encontro de dois oceanos”. O encontro se deu no dia 28 de novembro de 1244 (26 jumada do ano 642 da Hégira) e foi um acontecimento capital na sua vida, que ele mesmo resume assim:

*“eu estava cru,
fui cozido,
estou queimado.”*

Existem inúmeras versões e relatos da época que registram esse encontro. Alguns nitidamente alegóricos, outros mais verossímeis. Apresento aqui, quatro destas versões, que foram cuidadosamente selecionadas por Carvalho⁴⁶:

Na primeira versão, Rumi, vindo da “madrassa” (escola religiosa muçulmana) acompanhado de seus discípulos, cavalgava um burrico. Ao passar perto de um caravançaraí, um homem que estava à margem do caminho pôs-se à sua frente e dirigiu-lhe a seguinte pergunta: “Tu, que és o grande conhecedor de Teologia e das escrituras, responde-me: quem é maior, o profeta Mohammed ou Bayazid Bistami?” - Rumi respondeu sem hesitar: “Mohammed foi sem dúvida o maior de todos os santos e profetas”. - “Se é assim, replicou Shams, “como explicas que Mohammed disse: ‘Não te conhecemos, Senhor, como deves ser conhecido’, enquanto Bayazid exclamava: ‘Glória a mim! Imensa é minha glória.’”? Ao ouvir isso, Rumi desmaiou. Quando despertou, levou Shams para sua casa e lá ficaram a sós, em santa comunhão, por quarenta dias.

Aflaki, o maior biógrafo de Rumi, assim detalha essa comunhão:

“Por três meses eles ficaram, dia e noite, em retiro, ocupados no jejum do ‘vesal’ (união com o objeto amado); não saíram uma única vez e ninguém teve a ousadia ou o poder de violar seu isolamento.”⁴⁷

Na segunda versão, Rumi ensinava seus discípulos em sua casa e tinha diante de si uma pilha de livros. Durante a aula um homem entrou e, depois de cumprimentar os presentes, sentou-se num canto da sala. Apontando para os livros, o visitante perguntou: “O que é isso?” Rumi, incomodado pela interrupção, respondeu secamente: “Tu não sabes o que é isso”. Imediatamente os livros incendiaram-se. Perplexo e assustado, Rumi dirigiu-se ao estranho: “O que é isso?” O estranho apenas repetiu: “Tu não sabes o que é isso”, e retirou-se tranquilamente da sala. Rumi abandonou a classe e saiu desesperado em busca do estranho, mas não pôde encontrá-lo.

⁴⁶ Ver J. J. DE CARVALHO. Introdução. In: J. Rumi. Poemas Místicos Divan de Shams de Tabriz. SP: Attar Editorial, 1996: 15,16.

⁴⁷ AFLÂKÎ. In: CARVALHO, J. J. de. Introdução dos Poemas Místicos Divan de Shams de Tabriz. SP: Attar Editorial, 1996: 15.

A terceira versão, é uma variação dessa história, narrada por Jami, um grande poeta persa do século XV:

“Enquanto falava a seus discípulos, Rumi empilhara seus livros à borda de um tanque. Shams apareceu e perguntou o que continham aqueles livros. Rumi respondeu: ‘Aqui só há palavras, em que te podem interessar?’ Shamsuddin apanhou os livros e jogou-os dentro d’água. Rumi ebravejou, furioso: ‘O que fizeste, dervixe? Alguns desses livros continham manuscritos importantes de meu pai que não se encontram em nenhum outro lugar’. Então, para espanto de Rumi e dos discípulos, Shams enfiou a mão no fundo do tanque e retirou intactos, um a um, todos os livros. Mevlana lhe perguntou: ‘Qual é o segredo?’ Shamsudin respondeu: ‘Isso é o que se chama prazer ou desejo de Deus (dhawq), e êxtase ou estado espiritual (hal); tu não sabes o que é isso’.”

A quarta versão é uma outra variante dessa mesma história, segundo a qual Shams teria jogado os manuscritos do pai de Rumi no fundo do tanque, retirando-os depois com todas as páginas secas e intactas, porém em branco: a água havia apagado as palavras de Bahauddin, como um sinal para que Mevlana pudesse então imprimir as suas próprias.

A história de Shams começa na cidade de Tabriz (na antiga Pérsia, atual Irã), onde já havia adquirido estatuto de santidade muito antes de seu encontro com Rumi. Seu verdadeiro nome era Sayed Shamsuddin Shah, e era filho do Sayed Zahir Shah. Foi discípulo do Sheik Abu Bakr, cesteiro de profissão e respeitadíssimo em Tabriz, conhecido como “O Trilhador”. Embora Shams seja descrito por muitos como um dervixe errante, solitário e anti-convencional, como uma figura estranha, envolta num manto escuro de feltro ordinário (seu disfarce favorito era o de simples mercador), com um caráter excessivamente altaneiro, agressivo, dominador e impulsivo, seus simpatizantes o descrevem como alguém tão discreto que seria capaz de viver numa cidade por anos como um desconhecido.

Devido ao seu temperamento irrequieto, característico daqueles que buscam o conhecimento incansavelmente, Shams foi apelidado de “parinda” (o pássaro, ou o voador).

Muitos autores descrevem-no como uma personalidade avassaladora, alguém que desafiava os mais respeitados argumentos dos mestres da época, derrubando-os com seu duríssimo arsenal crítico.

Viajava constantemente, buscando por toda a parte a “*meta ansiada e ama-da*”⁴⁸. “Finalmente, quando o desenvolvimento de sua instrução mística e seus êxtases ultrapassaram todos os limites, partiu em busca do mais perfeito e excelente de todos os mestres. Visitou ermidas e retiros, tanto a sábios ocultos como conhecidos mestres da idéia e da forma. E fez dos mestres espirituais seus servos e discípulos.” Ia com frequência à Síria e ao Iraque, entrevistando-se com os mestres espirituais da época, tendo inclusive, se encontrado com Ibn Arabi, um dos pilares de toda a tradição sufi, a quem teve a ousadia de julgar imaturo e arrogante.

“Shams de Tabriz estava em busca de um homem com quem pudesse compartilhar seus assuntos espirituais e que fosse capaz de suportar o impacto de sua personalidade dinâmica, que pudesse receber e embeber-se de sua experiência; alguém que ele pudesse sacudir, destruir, construir, regenerar e elevar. Era a busca desse homem que o levava a voar como um pássaro de um lugar a outro. Seu mestre, Ruknuddin Sanjabi, finalmente colocou-o no rumo certo, encaminhando-o a konya. Lá chegando, alojou-se no Caravaçarai dos vendedores de açúcar. Foi então que se deu o notável encontro com Rumi”.⁴⁹

O próprio Shams conta, no “Maqalat Shams-i Tabrizi” (Discursos de Shams de Tabriz), obra em que foram compiladas suas reflexões e ensinamentos, o que significou seu encontro com Rumi:

“Eu tinha em Tabriz um mestre espiritual, Abu-Bakr, e foi dele que obtive todas as santidades. No entanto, havia em mim algo que meu mestre não pôde ver; de fato, ninguém era capaz de vê-lo. Mas meu senhor Mevlana o viu.

*Eu era água estagnada, fervendo e entornando-me sobre mim mesmo e já começando a cheirar mal, até que a existência de Mevlana me encontrou; então aquela água começou a correr e continua correndo doce, fresca, saborosa.”*⁵⁰

O encontro entre os dois mestres foi tão forte e profundo que permaneceram quarenta dias no jejum do Vesal (união mística com o amado). Shams passou a viver na casa de Rumi, que, ocupando-se inteiramente do dervixe, abandonou as aulas e conversas com seus discípulos, nada mais fazendo, a não ser dialogar com Shams. Assim Carvalho sintetiza esse encontro:

⁴⁸ Ver AFLÂKÎ. **Os Sufis Voadores**. Trechos extraídos de "Biografias dos Místicos" (Manâqib ul-ârifin), traduzido do persa ao francês por Clément Houart, sob o título de "Les Saints des Derviches Tourneurs". RJ: Editorial Kashkul, 1995.

⁴⁹ Descrição feita pelo historiador iraniano Sadiq Guharin, com base em texto extraído provavelmente de DAULAT SHAH, autor do século XIII. in CARVALHO, J. J. de. Introdução do **Poemas Místicos** de Rumi. SP: Attar Editorial, 1996.

⁵⁰ **Maqalat**, 245-246. in CARVALHO, J. J. de. Introdução do **Poemas Místicos** de Rumi. SP: Attar Editorial, 1996: 18.

“Esse longo encontro fundiu dois homens espiritualmente realizados, duas almas em idêntica condição de despertar, dois espíritos igualmente sedentos de um confidente com quem pudessem trocar, como jamais o haviam feito, seus estados mais sutis de entendimento e experiência mística.”

Embora Rumi considerasse Shams como sendo seu mestre, a relação entre os dois ia muito além do modelo mestre-discípulo, ficando praticamente impossível definir quem foi o mestre de quem. Ambos eram submissos um ao ensinamento do outro, tratando-se mutuamente como mestres. Mas, do ponto de vista histórico, Shams é entendido como o verdadeiro mestre de Rumi, até por uma questão hierárquico-cronológica: Shams era mais velho que Rumi, o que o coloca, mais obviamente, numa posição de superioridade com relação a Rumi, o que, no caso muito específico dessa história, só é importante para efeitos de referência. Sobre essa amistosa e delicada relação, descreve o próprio Shams:

“Quando cheguei até Mevlana, a primeira condição foi de que não chegasse como Sheik. Deus ainda não criou o homem que possa agir como Sheik para Mevlana. Também não estou mais em condições de ser discípulo de ninguém, já estou muito além dessa etapa.”⁵¹

Talvez se possa comparar esse encontro com o do escritor Carlos Castañeda e o xamã Don Juan Matus, ou, traçando um paralelo ocidental mais consoante com esta identificação, à relação entre San Juan de la Cruz e Santa Tereza d’Ávila. A vida do jovem Rumi foi abalada a partir daí. Logo abandonou a academia e lançou-se no caminho místico. Durante três anos foi discípulo fervoroso de Shamsuddin, o que trouxe-lhe consequências bastante nefastas. Alguns discípulos de Rumi passaram a ver Shamsuddin com preconceito e inveja, pois esse estranho e misterioso homem fizera o seu mestre deixar de ensinar, passando à condição submissa e humilde de um aprendiz. Outros incomodavam-se com o desdém que Rumi passara a expressar para com a ortodoxia religiosa: agora ele ouvia a música em êxtase, por horas seguidas, e dançava. Os discípulos mais ciumentos dessa relação que os excluía, passaram a responsabilizar a mudança radical de comportamento de Rumi à influência nefasta exercida pelo insólito personagem, Shams.

Dezesseis meses após sua chegada em Konya, mais precisamente no mês Shawwal 21, ano 643 da Hégira (1246 d.C.), Shamsuddin, não suportando mais o despeito e o ressentimento que passaram a rondá-lo, decide partir de Konya, retomando sua sina de andarilho. Rumi,

⁵¹ **Maqalat**, 33. in CARVALHO, J. J. de. Introdução do **Poemas Místicos** de Rumi. SP: Attar Editorial, 1996: 20.

desesperado, e com um profundo sentimento de paixão e perda, escreveu os sublimes versos que o imortalizaram.

Depois de muito procurá-lo, Rumi, através de um sonho, consegue localizar Shams em Damasco, enviando seu filho, Sultan Walad, para trazê-lo de volta. Nesse ponto da história, os discípulos de Rumi já haviam pedido perdão a Mevlana por sua incompreensão, admitindo que Shams devesse regressar para consolar o coração do mestre. Desta maneira, quase um ano após a sua partida, o bizarro mestre errante, Shamsuddin de Tabriz, retorna à Konya.

Entretanto, o período de trégua durou pouco, pois logo os discípulos começaram a conspirar novamente contra a singular figura de Shams, movidos pelos mesmos sentimentos mesquinhos de antes. A conspiração parece ter-se iniciado dentro do próprio círculo familiar de Rumi, o que levou Shams, finalmente, a um misterioso e definitivo desaparecimento.

Sobre esse desaparecimento, apresento aqui, uma vez mais, versões escolhidas por Carvalho ⁵²:

Uma versão diz que um dos filhos de Mevlana, Aladin Mohammed, teria liderado um segundo movimento conspiratório contra Shams. Já havia, para isso, uma situação propícia: Shams casou-se com Kimiya, uma jovem enteada de Rumi e de sua segunda esposa, e o casal passou a viver em um pequeno quarto na casa de Rumi. Apesar de Shams gostar muito da esposa, isso não impediu que se acirrassem as animosidades entre o casal e Aladin, filho de Rumi. Kimiya faleceu no final do outono de 1248. Poucos meses após sua morte, Shams desaparece.

Na versão de Jami, um extraordinário mestre da época, certa noite, Sheik Shamsuddin e Mevlana Rumi conversavam a sós quando alguém de fora da casa solicitou a presença imediata do Sheik. Ele se levantou, dizendo a Mevlana: “Sou chamado para a minha morte”. Sete conspiradores aguardavam-no em uma emboscada e avançaram sobre ele com seus punhais; mas o Sheik emitiu um grito tão terrível que ficaram todos paralizados. Um deles era Aladin Mohammed, filho de Mevlana, que durante o atentado recitava a frase do Alcorão: *“Ele não é do teu povo”*. Quando recobram os sentidos, nada viram além de algumas gotas de sangue.

Baseada na versão de Jami e na descoberta de Mehmet Onder, ex-diretor do Museu Mevlana em Konya, Annemarie Schimmel, em “The Triumphal Sun” assim reconstruiu o ocorrido na noite de 5 de dezembro de 1248:

⁵² Ver J. J. de CARVALHO. Introdução. in J. RUMI. **Poemas Místicos Divan de Shams de Tabriz**. SP: Attar Editorial, 1996: 24, 25.

“Rumi e Shams conversavam a altas horas quando alguém bateu à porta e solicitou a presença de Shams. Este saiu, foi apunhalado e jogado dentro do poço situado nos fundos da casa, um poço que até hoje existe. Informado sobre o sucedido, Sultan Walad correu a retirar o corpo do fundo do poço e sepultou-o às pressas ali perto, numa tumba feita de reboco, cobrindo-a depois com terra. Seria este o local em que mais tarde se ergueu o “maqam”, o memorial de Shams. Escavações recentes no “maqam”, por ocasião de algumas restaurações, provaram de fato a existência de uma tumba grande coberta de reboco datada da era Seljúcida.”

Essa última versão corrobora a narrativa da época de Aflâki⁵³, fundamentada, segundo ele, na mais clara de todas as histórias, a que conta o Sultão Walad, que vê o último desaparecimento de Shams como tendo sido causado pelo repúdio dos discípulos de Rumi contra ele:

“Nos primeiros dias, Shamsuddin havia suplicado constantemente ao Senhor, com toda a sorte de orações e de austeridades, que lhe revelasse alguns dos seres velados pelo seu zelo. Por fim, disse-lhe uma voz:

‘Posto que sois sério e insistente, e de paixão violenta, que oferta fareis pelo que pedis?’

E ele respondeu:

‘Minha cabeça.’

Agora, ao final de sua vida e havendo conseguido este favor de divina beleza, e obtendo a felicidade de desfrutar da companhia que buscava, servia certa noite a Nosso Mestre em seu retiro. Do lado de fora, alguém o chamou. Levantou-se imediatamente e disse a Nosso Mestre:

‘Sou chamado à tortura.’

Tendo esperado um longo momento, Jalaluddin disse:

‘Acaso não pertencem a Ele a criação e o direito de mandar? Isto é produtivo.’

Contam que sete desgraçados haviam conspirado uma emboscada à maneira Ismaelita. Quando viram sua oportunidade, o apunhalaram com suas adagas. Shamsuddin lançou tal grito que os conspiradores perderam os sentidos. Quando voltaram a si, não viram nada, salvo umas tantas gotas de sangue. Desde esse momento em diante não se tornou a ver vestígio algum deste homem de sabedoria.

‘Deus trabalha como quer’, exclamou Rumi. ‘Ele julga conforme seu gosto. Por que temos de horrorizar-nos? Ele havia feito seu voto e havia se dedicado para este momento. Empenhou sua cabeça por nosso mistério. Inexoravelmente o destino divino tomou ao homem que assim havia disposto de si mesmo. A caneta que traça o destino não erra. E assim foi escrito.’

O martírio de Shamsuddin ocorreu numa terça-feira de maio de 1247. Em sua amarga pena, Rumi se afastou, solitário, para o jardim e não assistiu aos funerais.

Durante um mês procurou-se o corpo sem encontrar o menor vestígio. No quadragésimo dia, Rumi deu ordem para que todos vestissem roupas de luto, de pano árabe listrado e um gorro da cor de mel, em lugar do turbante branco. E ele vestiu uma camisa aberta no peito e calçou sandálias grosseiras chamadas maulevi.

Depois fez uma guitarra hexagonal, dizendo:

‘Os seis ângulos desta guitarra explicam os mistérios dos seis cantos do mundo; suas cordas explicam a hierarquia dos espíritos até Allah’.

⁵³ AFLÂKÍ. **Os Sufis Voadores**. Trechos extraídos de "Biografias dos Místicos" (Manâqib ul-ârifin). Traduzido do persa ao francês por Clément Houart. RJ: Editorial Kashkul, 1995.

E foi então que estabeleceu o concerto e a dança giratória.

(...)

Unicamente aqui e acolá os ciumentos começaram a murmurar:

‘Boa coisa! É uma grande lástima que este homem tão maravilhoso tenha ficado louco de repente! A música e o jejum desequilibraram sua mente. Isso e a má sorte que lhe trouxe Shamsuddin de Tabriz.’

Segundo dizem, por muito tempo Rumi não teve acesso ao que se passou naquela noite. Informaram-lhe que Shams partira novamente para a Síria, o que fez com que Rumi viajasse uma vez mais para procurá-lo. Durante dois anos ele persistiu na busca, seguindo todas as pistas que surgiam, até que rendeu-se à fatalidade do seu desaparecimento.

Embora as versões apontadas aqui sejam bastante aceitas, existem registros indicando que a morte de Shams ocorreu em Bagdá, onde está sepultado. Sua tumba está à esquerda da de Al-Ghazzali, no mausoléu de Al-Ghazzali, e, embora a inscrição esteja ilegível, ainda pode ser identificada pelo número 613, que no sistema “abjad”⁵⁴ equivale alfabeticamente a Shams.⁵⁵

Rumi ficou inconsolável por muito tempo e dedicou à memória do amigo e mestre desaparecido um poema de rara beleza lírica, o “Masnavi”⁵⁶. A vida e o trabalho de Rumi nunca mais foram os mesmos, depois de sua intensa relação com Shamsuddin. Rumi libertara-se das amarras do caminho espiritual quase totalmente místico e intelectual que seguira até então, para, sem prescindir-lo, desenvolver e propor um caminho que valorizasse também as percepções alcançadas pela via dos sentidos, da atividade corporal, e pela contemplação e produção da obra artística.

Foi nesse contexto que instituiu o “Sama”, a técnica dervixe do êxtase místico através da dança, oratório espiritual que acompanha a célebre dança giratória característica de sua confraria. Com o Sama, a Ordem Mevlevi (de Mevlana), definitivamente tomou forma e estrutura.

*“O Sama é a paz para a alma dos vivos,
aquele que o sabe possui a paz na alma.
Aquele que deseja que o despertem,
É o que dormia no seio do jardim.
Mas para aquele que dorme na prisão,
Ser despertado é somente um pesar.
Assiste ao Sama quando se celebra um banquete,
não no momento de um luto, num lugar de lamentação.
Aquele que não conhece sua própria essência,
Aquele aos olhos de quem está escondida essa beleza*

⁵⁴ ABJAD: sistema alfanumérico da língua árabe, equivalente à Cabala hebraica.

⁵⁵ Ver O. A. SHAH. Prefácio. in J. RUMI. Masnavi. RJ: Ed. Dervish, 1992: 11.

⁵⁶ J. RUMI. Masnavi. RJ: Edições Dervish, 1992.

*semelhante à lua,
Uma tal pessoa, que deve fazer do Sama e do pandeiro?
O Sama é feito para a união com o Bem-Amado.”*

Odes Místicas⁵⁷

A criação do “Sama” ou dança girante, juntamente com o seu poema épico “Masnavi” e os complementos de seu significado em “Fihi-ma-Fihi”⁵⁸, bem como a sua música, fazem de Rumi um dos mais importantes mestres sufis de todos os tempos.

Divulgador de idéias que só se tornaram correntes séculos mais tarde, Rumi, já no século XIII, falava na evolução do homem, que a terra girava ao redor do sol, que existiam nove planetas, e que a estrutura interna do átomo assemelhava-se a um sistema solar em miniatura.

O Masnavi - ou dísticos espirituais -, uma antologia de seis volumes publicados depois da morte de Rumi, é a sua obra prima, sendo considerado o “Alcorão⁵⁹ em persa”. Essa obra exerceu enorme influência sobre toda a poesia do Oriente Próximo e Médio. Foi ditado por Rumi, durante doze anos, a Hussan Celebi, seu discípulo, que assim descreveu este processo:

*“Ele nunca pegou uma pena enquanto compunha o Masnavi. Recitava onde quer que estivesse, na madrassa (escola dervixe), nas fontes quentes de Ilgin, nos banhos turcos de Konya, nas vinhas. Quando começava, eu escrevia e frequentemente achava difícil acompanhá-lo. Algumas vezes ele recitava dia e noite por vários dias. Outras vezes não compunha por meses. Uma vez, num período de dois anos, ele não disse poesia alguma. Quando um volume estava completo, eu o lia para que ele pudesse revisar.”*⁶⁰

*“Tu és o microcosmo na aparência, porque na realidade és o macrocosmo.
Do ponto de vista da aparência, o ramo é a origem do fruto;
mas na realidade o ramo chegou a existir por causa do fruto.
Se não tivesse havido um desejo e uma esperança pelo fruto,
como o jardineiro teria plantado a raiz da árvore?”*

Masnavi, de Rumi⁶¹

⁵⁷ Divan e Shams de Tabriz. Edição Forûnzafar, Teerã, 1958-1962: 339. in E. de Vitray-Meyerovitch. **Rumi e o Sufismo**. SP: ECE, 1990: 43-44.

⁵⁸ Fihi-ma-fihi, ou O Livro do Interior, significa literalmente "pode-se encontrar neste livro o que está contido naquele livro", ou "Nisso está o que aqui está", ou "Isso encerra o que isso encerra", ou "Isso contém o que isso contém", ou ainda "Tudo está nisso". É uma coletânea em prosa de conversas de Rumi com os seus discípulos e com diferentes personagens da época, entre os quais o mais frequente é o poderoso emir Pervana (Ver J. Rumi. **Fihi-ma-Fihi**. RJ: Ed. dervish, 1993)

⁵⁹ De fato há uma semelhança entre o Alcorão e o Masnavi, tanto na forma como foram feitos, quanto por seus conteúdos: ambos foram recitados por inspiração divina, e ambos possuem uma linguagem que é não apenas um veículo da mensagem divina, mas um objeto sagrado. Tanto o Alcorão quanto o Masnavi não falam sobre Deus, cantam Deus ele mesmo. (Cf. C. GEERTZ. **Local Knowledge Further Essays in Interpretative Anthropology**. NY: Basic Books, Inc. Publishers. Capítulo III, págs. 110-111.)

⁶⁰ J. Rumi. **Masnavi**. RJ: Edições Dervish, 1992: contracapa.

⁶¹ J. RUMI. **Mathnavi**. Edição e tradução inglesa, por R. A. Nicholson, 8 volumes, Leyde, 1925. in E. de Vitray-Meyerovitch. **Rumi e o Sufismo**. SP: ECE, 1990.

Rumi é considerado por muitos o maior poeta místico da história da humanidade, pertencente ao seleto grupo daqueles que foram capazes de amalgamar a mística e a poética: San Juan de la Cruz, Santa Tereza d' Ávila, Kabir, Al-Hallaj, Omar Khayyam, entre outros.

Quando Rumi morreu, no dia 12 de dezembro de 1273, todos os habitantes de Konya, sem distinção de crenças, acompanharam seu funeral:

“O ruído dos timbaleiros, o som dos oboés e da trombeta anunciavam a boa notícia. Os almuadens (anunciadores), com sua voz agradável, convidavam à oração da ressurreição, vinte grupos de excelentes cantores recitavam cantos fúnebres que o próprio Rumi havia composto”⁶²:

*“O rei do pensamento sem inquietude
Dançando foi embora
Paru outra região,
A região da luz.”*

Rumi está sepultado no lugar que ele mesmo indicou em Konya. Ali existem quatro criptas, e sua cripta está alguns metros abaixo da superfície.



⁶² Um discípulo de Rumi. in J. RUMI. Fihi-ma-Fihi. RJ: Edições Dervish, 1993: 16-17.



Figura 1. Miniatura mostrando o encontro de Mevlana (Rumi) e Shams. (De um manuscrito do Museu do Palácio Topkap. Séc. XVI)

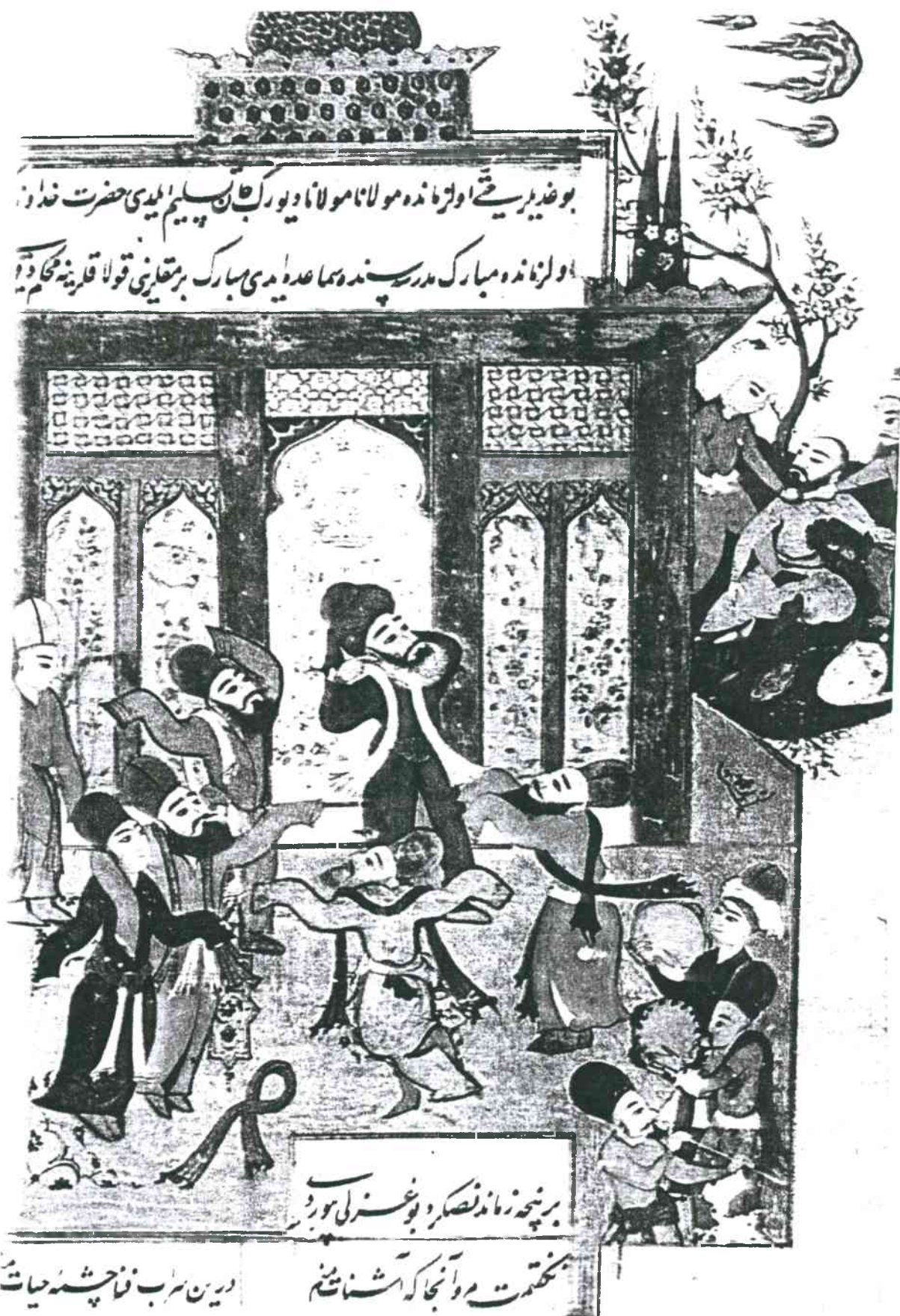


Figura 2. Mevlana gira em sua tekkya, tapando os ouvidos com seus dedos e recitando uma ode. (The Morgan Library, New York, número 466)



Figura 3. Após recitarem o Alcorão e o Masnavi de Rumi, os dervixes giram com acompanhamento musical (The Morgan Library, New York, Número 466)



Figura 4. Primeira Página do Masnavi de Rumi. (Período Seljuk. Museu Mevlana, Konya.)

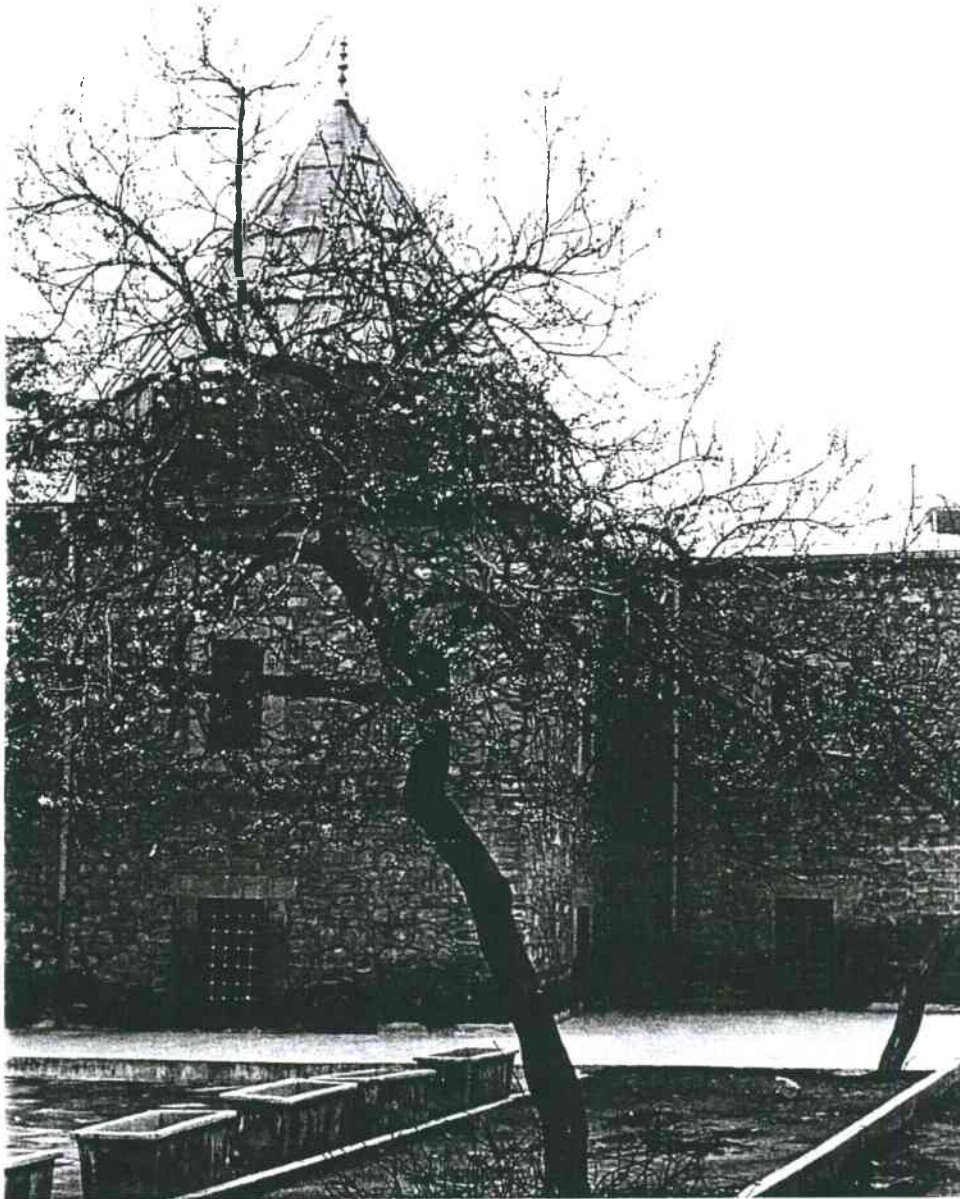


Figura 5. Tumba de Shams em Konya. (Foto da autora, 1996)



Figura 6. Museu Mevlana, onde se encontra a tumba de Rumi, em Konya. (Foto da autora, 1996)

III. ENTRE AS CIÊNCIAS HUMANAS E AS ARTES: EM BUSCA DE UMA TEORIA DO SAMA

Sama é a célebre dança giratória dos dervixes da Ordem Mevlevi⁶³, criada por Rumi. Significa propriamente “audição” e designa um dos nomes ou atributos de Deus revelados no Alcorão (Ya-Sami, aquele que tudo ouve). A dança é descrita como resposta do dervixe ao chamado divino.

Sama é a inspiração de Mevlana Jalaluddin Rumi (1207-1273), bem como parte do costume, história e cultura turcos.

Possivelmente, a origem da inspiração de Rumi para a criação do Sama, está também no seu encontro-separação com o mestre Shams de Tabriz. Conforme Carvalho⁶⁴, a família de Shams era ismaelita e seguia uma linha de dissidentes do islamismo sunita que tinham entre os seus postulados de vida, a prática de se fazerem passar por loucos ou tolos. Vinha da tribo dos Hashishins, da Síria, liderada pelo legendário Aladin, conhecido como “O Velho da montanha”, cujas práticas rituais admitiam várias formas de estados alterados de consciência, como o êxtase místico através da dança. Marco Polo conheceu seus integrantes e, nos capítulos 23 a 25 das “Viagens”, relata inclusive o uso de drogas para intensificar estados de consciência, nos quais se vislumbrava um maravilhoso jardim onde corriam arroios de vinho, leite, água e mel, habitado por belas mulheres dispostas à satisfação de todos os deleites, imagem bem próxima à do Paraíso corânico. Carvalho sugere que Rumi possa ter aprendido com Shams a busca do êxtase místico através da dança, e que o Sama poderia ser, como já sugeriram outros autores, uma adaptação das técnicas de exaltação religiosa que Shams praticava.

Assim descreve-nos Carvalho, a inspiração de Mevlana: “Rumi, ardendo na separação lancinante de seu insubstituível amado, desenvolveu o Sama, uma dança extática em que os dervixes giram em torno de si e ao mesmo tempo de um eixo projetado do centro, imitando os movimentos dos planetas em torno do Sol. Assim, nas palavras de Rumi, do mesmo modo que o Universo se move na busca amorosa de Deus - o amado por excelência - os buscadores perseguem em sua dança a personificação do amado, no caso de Mevlana, Shamsuddin.”⁶⁵

⁶³ Embora a criação da Ordem Mevlevi esteja diretamente associada a Rumi, quem verdadeiramente a fundou, organizando-a, foi o Sultão Walad, o primeiro intérprete e exegeta da obra de Rumi, seu filho dileto, biógrafo e sucessor.

⁶⁴ J. J. CARVALHO. in J. Rumi. **Poemas Místicos divan de Shams de Tabriz**. SP: Attar Editorial, 1996: 19.

⁶⁵ Idem. pp. 29.

Desta forma, inspirado na ausência-presença de Shamsuddin de Tabriz, Rumi girava ao som da música, em transe místico, compondo odes e quadras. Assim que, a maioria dos poemas concebidos em transe eram transcritos quase que instantaneamente por seus discípulos, ou ditados deliberadamente a outrem. Eis como o filho de Rumi, o Sultão Walad, descreveu a vida de seu pai durante aqueles tempos de dor e revelação poética:

*“Noite e dia, em êxtase ele dançava,
na terra girava como giram os céus.
Rumo às estrelas lançava seus gritos
e não havia quem não os escutasse.
Aos músicos provia ouro e prata,
e tudo mais de seu entregava.
Nem por um instante ficava sem música e sem transe,
nem por um momento descansava.
Houve protestos, no mundo inteiro ressoava o tumulto.
A todos surpreendia que o grande sacerdote do Islã,
tornado senhor dos dois universos,
vivesse agora delirando como um louco,
dentro e fora de casa.
Por sua causa, da religião e da fé o povo se afastara;
e ele, enlouquecido de amor.
Os que antes recitavam a palavra de Deus
agora cantavam versos e partiam com os músicos.”⁶⁶*

Conta-se que certo dia, após o desaparecimento de Shams, Rumi, caminhando pelo quarteirão dos ourives em Konya, ao ouvir o som dos martelos das oficinas, entrou em êxtase e pôs-se a dançar o Sama em plena rua. Isso teria acontecido bem em frente à loja de Salahuddin Zarkub, um velho amigo de Rumi, um homem simples e sem formação oficial, mas que havia estado presente em muitos encontros entre Mevlana e Shams. Ao ver o mestre em êxtase, Zarkub atirou-se a seus pés.

Se foi exatamente assim que Rumi concebeu o “Sama”, não se pode precisar. Sabe-se, entretanto, que a música, a dança e a poesia da “Tarika” (escola) Mevlevi adquiriram uma grande importância em todo o Império Otomano e no resto do mundo islâmico, tanto pelo número de seus seguidores quanto por sua propagação. Os principais centros de força mevlevi que brotaram durante a expansão do Império Otomano foram criados em Istambul (Turquia), Nicósia (Chipre), Jerusalém (Israel), Cairo (Egito), Atenas (Grécia), e Trípoli (Líbano). Depois espalharam-se pela

⁶⁶ Poema citado em J. J. CARVALHO. in J. RUMI. Poemas Místicos Divan de Shams de Tabriz. SP: Attar Editorial, 1996: 30.

Europa Mediterrânea e Ásia Menor, alcançando o número de 365 escolas: “foi como se a cabeça de Shamsuddin tivesse se multiplicado mil vezes”, dizem.

Para Rumi, a dança Mevlevi era uma “criação estratégica”: “Entre Europa e Turquia havia uma necessidade de ajustamento, alinhamento e controle. A dança Mevlevi, o Sama, era este controle”.⁶⁷

Nos tempos modernos, após a fundação da República na Turquia, mais precisamente no dia 2 de setembro de 1925, sob o mandato secular e populista de Attaturk, uma ditadura foi instituída visando banir antigas fraternidades da vida turca. Com isto, muitas escolas passaram a funcionar secretamente, mas na verdade nunca deixaram de existir. Mesmo hoje, quase um século depois deste acontecimento, apesar das profundas transformações da sociedade turca ao longo dos anos, a confraria Mevlevi tem garantido a continuidade e a permanência da tradição. Os Dervixes Dançantes continuam girando, o que mostra, no mínimo, a resistência cultural diante da política turca deste século, que quase apagou as tradições sufistas.

A dança girante, hoje, faz parte do conjunto de técnicas utilizadas pela Ordem Mevlevi, mas a evolução do rito mevlevi, que culminou no “Ayin” ou “Mukabele”, nomes que designam a cerimônia do Sama, é ainda imprecisa.

Sabe-se, no entanto, que a partir do século XVI, o rito se tornou mais detalhado e elaborado, até assumir a forma atual. Hoje, divide-se em oito partes, que podem ser classificadas em três estágios distintos:

Primeiro - é uma espécie de preparação para o SAMA e pode ser subdividido em três etapas, chamadas:

1. **NAT-I SHERIF** (Um poema em louvor a Mevlana);
2. **TAKSIM** (Improvisação de flauta ney); e
3. **DEVRI VELEDI** (“O Ciclo do Sultão Veled”).

Segundo - é o **SAMA** propriamente dito, com quatro “selam” ou saudações, denominados:

⁶⁷ Ver O. A. SHAH. Prefácio. in J. RUMI. Masnavi. RJ: Edições Dervish, 1992: 12.

4. **HAKKA YURUYUSH** ou **ILALLAH** (“vindo para Deus”);
5. **HAKKA YAKLASHMA** ou **MAALLAH** (“com Deus”);
6. **HAKKA VARISH** ou **FILLAH** (“em Deus”); e
7. **HAK’DAN DONUSH** ou **MINALLAH** (“vindo de Deus”).

Terceiro - é a finalização do **SAMA**, com uma improvisação de música instrumental, seguido de uma recitação do Alcorão e oração, denominado:

8. **KUR’AN-I KERIM** (“recitando o Alcorão”).

Poderíamos, ainda, classificar o Sama segundo as partes da música. Teríamos, assim, quatro momentos distintos:

1. **NAT-I SHERIF** (Honorável Poema)
2. **TAKSIM** (Improvisação de flauta ney)
3. **PESHREV** (Prelúdio)
4. **AYIN** (Dividido em seis partes (quatro saudações, um último prelúdio e uma volta à terceira saudação), com diferentes compassos, que acompanham os giros dos dervixes)

Para que seja possível uma análise mais consistente do “Sama”, adotarei quatro referenciais teóricos distintos: um primeiro englobando a discussão geral entre Arte e Pensamento, um segundo oscilando entre a Antropologia e a História, um terceiro, apoiado na Etnologia Ritual, e um quarto entre a Etnomusicologia e a Musicologia Histórica. Esses referenciais estão nos quatro subcapítulos a seguir.



1. ENTRE A ARTE E O PENSAMENTO: UM REFERENCIAL POÉTICO- TEÓRICO

A separação entre a ciência e a técnica, de um lado, e a poesia e a filosofia de outro, que espelha, dentre outras cisões, a separação entre as Artes e as Ciências ditas Humanas (História, Antropologia, Psicologia, etc.) como um todo, está resultando num desmembramento, numa partida em pedacinhos, que impossibilita uma nova síntese de valores que bem ou mal, a humanidade amealhou até aqui: moral, ética, tradição, arte, crenças.

Essa separação abriu um fosso largo e profundo na vida do pensamento humano. O fosso está aberto, escancarado, e sem uma ponte capaz de cobri-lo, pois o mundo está cada vez mais crente nos valores especializados, desunidos, da ciência e da tecnologia, do que na unidade, no todo apontado pelos poetas, pelos místicos, pelos teólogos, pelos filósofos.

Para as mentes ligadas no todo, na unidade, a verdade, a exatidão, é uma adequação fugaz entre a mente e a vida e o objeto técnico e/ou artístico; entre a mente e a vida e uma certeza transcendente. Para a ideologia cientificista e tecnológica, não: tanto a arte quanto a ciência, bem como a tecnologia são concebidos como uma espécie de verdade absoluta, uma mercadoria, impregnada de fetiche, e vinculada a inúmeros “rituais de consumo”. Essa mentalidade desintegradora tem transformado a Arte e o Pensamento em “fantasmagorias” (apropriando-me do termo benjaminiano) do espaço e do tempo, revelando uma imagem esquizofrênica da modernidade artístico-científica⁶⁸

A partir da dissociação entre a Arte e o Pensamento, houve muitas outras rupturas, que certamente fortaleceram ainda mais estas cisões, rupturas que ocorreram dentro desses próprios domínios isoladamente: as diversas formas criativas que se emanciparam da Arte no século XIX (arquitetura, fotografia, gráfica publicitária, etc.), e que hoje são produtos oferecidos ao mercado; e as mercadorias, digamos assim, “científicas”, frutos da separação ocorrida no século XVII entre as ciências e a filosofia.

Da separação entre Ciência e Tecnologia nasceu a “mentalidade científica e tecnológica”, que pretendeu desde cedo, envolver todo o sistema do pensamento humano, tendendo a determinar e a definir, por conta própria, os valores que em princípio lhe transcendem infinitamente⁶⁹

⁶⁸ Ver W. BOLLE. Fisioognomia da Metrópole Moderna. SP: FAPESP/EDUSP, 1994: 67.

⁶⁹ Ver G. V. de CARVALHO. Memórias do Demo - Ficção? RJ: Ed. Marco Zero, 1985: 115-116.

Minha intenção neste referencial, que pretende-se poético-teórico, não é enfatizar a dissociação já tão insuportavelmente presente nas ciências e nas artes, mas, ao contrário, através do trabalho de dois dos mais importantes filósofos ocidentais, mestres na arte da junção de uma com a outra, construir a ponte no abismo, buscando a fusão de um sistema no outro, assim: “ARTEPENSAMENTO”⁷⁰. A Arte aqui concebida como uma possibilidade de deciframento da História, conforme o entendeu Paul Valéry⁷¹, e não como sendo explicada pela História.

O primeiro grande mestre a ser citado neste referencial é Goethe (1749-1832), que não só uniu a poesia com a filosofia em seu célebre “Fausto”⁷², como fez da poesia o fruto da união do pensamento com a arte, representados nos personagens Fausto, Helena e Euforion, respectivamente, o pensamento, a arte e a poesia:

1. Fausto (o Pensamento):

*“Que eu já não deva, oco e sonoro,
ensinar a outrem o que ignoro,
Para que apreenda o que a este mundo
Liga em seu âmago profundo,
Os germes veja e as vivas bases,
e não remexa mais em frases.”*⁷³

(Voz de Fausto, ele mesmo, desiludido com a sua ciência e o saber livresco)

2. Helena (a Beleza)

*“Que digo agora? Admito-o, a voz me falta,
Da formosura ei-la, a visão mais alta,
e inda que houvesse ou língua em fogo acesa!
Cantou-se em todos tempos a Beleza.
Quem a conhece fica alucinado.
Quem a possui demais foi contemplado.”*⁷⁴

(Voz do Astrólogo, diante da aparição de Helena)

3. Euforion (a Poesia), filho do amor entre Fausto e Helena, e de duração efêmera:

⁷⁰ Como sugere o título de mesmo nome da Ed. Companhia das Letras, SP, 1994: **ARTEPENSAMENTO**.

⁷¹ Para Valéry os conteúdos estão impregnados de elementos históricos. Na sua visão, Arte e Pensamento são indivisíveis: “o poeta dedica-se a definir e a construir uma linguagem na linguagem...” (P. VALÉRY. In: A. Novaes. “Constelações”. In: **ARTEPENSAMENTO**. SP: companhia das Letras, 1994: 11-12)

⁷² J. W. von GOETHE. **Fausto**. Tradução de J. K. Segall. BH: Ed. Itatiaia Limitada, 1987.

⁷³ Idem. pp. 41.

⁷⁴ Idem. pp. 265.

*“Sagrada poesia,
Ale-se à etérea via!
Fulge o astro deslumbrante,
Distante e mais distante!
E ainda assim chega a nós,
Ainda se lhe houve a voz
Eternamente encante!”⁷⁵*

(Voz do Coro, ante a agilidade auspiciosa e fugaz de Euforion)

Goethe reconheceu a vaidade e os desapontamentos aos quais o suposto saber humano pode levar. Transferiu esse espírito para a insatisfação de Fausto com a ciência dos homens, e resgatou o lado eterno e imperecível do homem no seu encontro com o feminino eterno personificado na figura de Helena, o que levou a alma de Fausto ao triunfo final sobre as forças do “mal”.

No encontro de Fausto com Helena de Tróia, Goethe colocou em contato os mundos antigo e medieval, o que historicamente sugere um retorno à Filosofia Clássica. Essa justaposição de fragmentos da Antiguidade e da Medievalidade quase Moderna “revela” o método dialético da historiografia inspirado por Benjamin: atravessar o passado com a intensidade de um sonho, a fim de experimentar o presente como o mundo da vigília, ao qual o sonho se refere.⁷⁶

Essa “imagem dialética” possibilita um acesso a um saber arcaico e a formas primitivas de conhecimento, às quais a literatura sempre esteve ligada, em virtude de sua qualidade mítica e mágica. Por meio de imagens - no limiar entre a consciência e o inconsciente - é possível ler a mentalidade de uma época. É essa leitura que se propõe Benjamin enquanto historiógrafo: decifrar certas imagens e expressá-las em “imagens dialéticas”, coincide, para ele, com a produção de conhecimento da história.

A “imagem histórica” autêntica, para Benjamin, é a “imagem dialética”, e um de seus elementos é o “agora da conhecibilidade”, ou seja, o ponto de fuga da construção histórica se localiza no presente:

“Na imagem dialética está contido o tempo. Ele já se encontra na dialética hegeliana. Esta, porém, só conhece o tempo como tempo de pensar propriamente histórico, senão psicológico. O diferencial de tempo, no qual a imagem dialética somente é autêntica, ainda não

⁷⁵ Idem. pp. 377.

⁷⁶ “Entre os recursos historiográficos de Benjamin está a ‘técnica de despertar’. Assim como um indivíduo recorda um sonho, o historiador procura ler os fatos históricos como algo que acaba de nos acontecer. Trata-se de despertar um saber ainda não consciente do passado.” (Ver W. BOLLE. Alegorias, Imagens, Tableau. In: ARTEPENSAMENTO. SP: Companhia das Letras, 1994: 419.)

lhe era conhecido. (...) o momento temporal da imagem dialética só pode ser obtido integralmente pela confrontação com outro conceito: o agora da concecibilidade."⁷⁷

A superposição de épocas diferentes, com imagens comparativas, como o fez Goethe no "Fausto", faz com que o póstero "desperte" e conheça sua própria época: "não se trata de apresentar as obras literárias no contexto de seu tempo, mas de apresentar, no tempo em que elas nasceram, o tempo que as revela e conhece: o nosso."⁷⁸ É o que nos mostra essas falas de Mefistófoles, o anti-herói de Fausto (esse par também revela outras dialéticas, como a do mal e do bem, e a da natureza e da cultura, mas esses já seriam outros exemplos):

*"Quem pensou de tolo, algo, ou de sensato,
Que já não tem pensado o mundo antigo?
(...)
Lembraí que é velho o diabo antigo,
Velhos ficai, pois para compreendê-lo.
(...)
Também em nós, fundo a indescência priva,
Mas por demais a antiguidade é viva;
Com senso novo deve se amestrá-la,
E à moda atual dar jeito de emplastrá-la."*⁷⁹

(Mefistófoles)

A trajetória dialética de Fausto encontra paralelo na filosofia de Hegel; Fausto altera-se com o mundo que o envolve e o próprio mundo altera-se com Fausto. Fausto vai se transformando ao longo da tragédia, e após os fortes encontros com o amor (Margarida), a Beleza (Helena) e o poder (Imperador), o que vem a prevalecer é o princípio da Ação; suas aspirações concentram-se na ação e na criação; todo o resto lhe é indiferente. É quando ele opta pela realização das grandes obras de recuperação das terras ao mar.⁸⁰

De um Fausto que inicia-se no mundo do pensamento de um sábio enclausurado em seu gabinete nasce um outro, que trabalha na esfera da Ação, onde despontam grandes obras, destinadas a alterar a vida de milhares de pessoas. Evolui, assim, da esfera medieval do gabinete

⁷⁷ W. BENJAMIN. In: W. Bolle. **Fisioqnomia da Metrópole Moderna**. SP: FAPESP/EDUSP, 1994: 64.

⁷⁸ W. BENJAMIN sobre a "imagem dialética". In: W. BOLLE. Alegorias, Imagens, Tableau. In: **ARTEPENSAMENTO**. SP: Ed. Companhia das Letras, 1994: 64.

⁷⁹ J. W. von GOETHE. **Fausto**. Tradução de J. K. Segall. BH: Ed. Itatiaia Limitada, 1987: 276, 286.

⁸⁰ Ver J. MAZON. **O Dr. Fausto e seu Pacto com o Demônio. O Fausto Histórico, o Fausto Lendário e o Fausto Literário**. RJ: Ed. Objetiva Ltda, 1989.

gótico para as realizações materiais da era moderna. As imagens aqui, revelando um Fausto pós-Revolução Francesa, um Fausto da Era Industrial:

*“Palavras houve já de sobra,
Dai-me, enfim, feitos; vamos à obra!”⁸¹*

(Voz do Diretor, no início do “Fausto”)

*“De pé, obreiros, vós! o povo todo!
Torne-se feito o que ideei com denodo.
Pegai da ferramenta, enxadas, pás!
Completai logo o traçamento audaz.
Esforço ativo, ordem austera.
O mais formoso prêmio gera.
A fim de aviar-se a obra mais vasta,
Um gênio para mil mãos basta.”⁸²*

(Uma das últimas vozes de Fausto, aproximando-se já da morte)

Goethe via o processo de criação artística como uma obra da natureza, isto é, sem lógica e sem cálculo. o excesso de cálculo parecia-lhe pernicioso e contra-producente:

“O ser humano não pode permanecer por muito tempo no estado consciente; há de buscar sempre novo apoio no inconsciente, porque é onde estão mergulhadas as suas raízes.”

Tinha o filósofo particular sedução pelas nascentes da vida, aquela escura e misteriosa região das “madres” - “de onde ascende à superfície da Terra tudo quanto tem figura e vida”⁸³ - e aversão ao pensamento especulativo que tanto seduzia aos seus conterrâneos e contemporâneos.

Não se opõe ao racional, na medida em que este está intimamente vinculado às demais formas de saber e às atividades mais generosamente criadoras, mas na medida em que proclama a sua independência e se transforma, desse modo, em força estranha e desagregadora da realidade. Preferia, por exemplo, a naturalidade de um “Rafael” às preocupações técnicas de um “Leonardo”, em outras palavras, um certo grau de inconsciência e instinto, ao invés de refletir previamente sobre tudo:

⁸¹ J. W. von GOETHE. **Fausto**. tradução de J. K. Segall. BH: Ed. Itatiaia Limitada, 1987: 34.

⁸² Idem. pp. 433.

⁸³ Benjamin interpreta o arcaico desejo de Goethe de ir às mães como um desejo de ir ao encontro das imagens: as idéias, ou os ideais, na terminologia de Goethe. Fausto desce até as regiões primordiais, míticas, onde são produzidas as imagens, sobretudo as imagens do desejo. É uma descida até a matriz, até a própria idéia da imagem. In: W. BOLLE. “**Alegorias Imagens, Tableau**”. in **ARTEPENSAMENTO**. SP: Ed. Companhia das Letras, 1994: 431.

*“Do pensamento se partiu o fio,
Com a ciência toda me arrepio.
Nos turbilhões do sensual fermento
Se aplaque das paixões o ígneo tumulto!
Em véus de mágica se quede oculto,
Presto a surgir, qualquer portento!
Saciemo-nos no efêmero momento,
No giro rápido do evento!
Alternem-se prazer e dor,
Triunfo e dissabor,
Como puderem, um com outro, então;
Patenteia-se o homem na incessante ação.”⁸⁴*

(Voz de Fausto, em seu quarto de trabalho)

Se Goethe, através do histórico-mitológico-lendário (re-inventado) “Fausto”⁸⁵, que muitas vezes se confunde com o próprio autor, foi encontrar-se com a Grécia Antiga, trazendo para o seu tempo personagens como Páris e Helena, Nietzsche (1844-1900) vai buscar esse encontro entre o Antigo e o Moderno na Pérsia do século VII - VI a.C., fazendo aparecer o personagem também histórico-lendário “Zaratustra”⁸⁶.

Mas, ao contrário de Goethe, que, ao recriar o Fausto histórico-lendário alemão, que vivera entre os séculos XV e XVI, em pleno século XVIII-XIX - fazendo do personagem, o literário, uma espécie de mediador entre tempos e espaços distintos, Nietzsche não faz mediação alguma, vai direto à fonte; é Zaratustra quem fala, ou melhor, quem “Assim Falava...”

⁸⁴ J. W. von GOETHE. **Fausto**. Tradução de J. K. segall. BH: Ed. Itatiaia Limitada, 1987: 84-85.

⁸⁵ São conhecidas diversas fontes documentais que atestam o nascimento do Fausto histórico no lugarejo de Knittligen, região próxima a Heidelberg, por volta de 1480, e sua morte em Staufen, em 1540. Foi, portanto, contemporâneo de Paracelso, mas não deixou livros escritos, como este. Georg Faust talvez fosse um meio-termo entre o mago-charlatão (como muitas vezes foi acusado), e o sábio itinerante daqueles tempos da Europa Medieval, que cobriam os aspectos da Renascença e da Reforma.

Iniciou-se Fausto nas artes da Alquimia, da Magia e da ciência da época. Filósofo, astrólogo, adivinho, quiromante, Fausto dispunha de muitos conhecimentos e habilidades. Envolvia-se constantemente em experiências alquímicas, buscando a "pedra filosofal", tanto que sua morte ter-se-ia verificado em consequência de uma explosão em seus experimentos.

⁸⁶ Zaratustra (669 ? - 538 ? a.C.), como o chama o códice iraniano primitivo, ou Zardust, conforme se diz no persa atual, ou Zoroastro, segundo o que a forma helenizada, pode ser situado entre os grandes sábios da humanidade, tais como Buda (557 ? - 477 ? a.C.) e Confúcio (550 - 478 a.C.). O nome significa "o homem dos velhos camelos" ou "o dono dos camelos velhos ou de cor amarela" e "o da luz dourada". (Ver Coleção **Os Titãs**, vol. VI, RJ - SP: Livraria "El Ateneo" do Brasil, 1957: 84-85.

Heródoto ignorou Zaratustra, mas Platão, "mais sensível às idéias que aos acontecimentos, o menciona em sua obra "Alcebiades", embora o faça de uma maneira pouco precisa.

Algumas versões consideram Zaratustra como tendo nascido no oeste da Pérsia (atual Irã), na cidade de faghai, perto de Teerã, e morrido violentamente durante o assalto à cidade de Balkh, no Khorassan, berço da civilização persa, de onde foram oriundos homens como Al-Ghazali, Avicena (ou Ibn-Sina), e também o próprio Rumi.

Goethe conversa com a Alemanha Medieval e com a Grécia Antiga através do Fausto Moderno, e Nietzsche com a Pérsia Zoroástrica diretamente, sem intermediários. É este último o segundo mestre convidado a iluminar esse referencial poético-teórico.

Em o “Fausto” de Goethe, a Filosofia abraça-se com a Poesia, e às vezes, juntas, até dançam; em “Assim Falava Zaratustra”, a Filosofia funde-se com a dança e o riso, bem como com o canto e a música, e juntos, tornam-se poesia: “ARTEPENSAMENTO”.

No “Assim Falava Zaratustra”, a forma poética de filosofar tem como ápice o “eterno retorno”, pensamento trágico que só pode ser adequadamente enunciado através do canto, da palavra poética. Em outros termos, o “eterno retorno”, “a mais alta fórmula de afirmação até hoje atingida”, tem como forma de expressão apropriada o “ditirambo dionisíaco”⁸⁷, forma suprema da palavra, a respeito do qual disse Nietzsche que com ele “voou milhares de milhas acima e além do que até então se chamava poesia”. O “eterno retorno” está ligado a um novo canto, a uma nova lira:

“Se alguma vez chegou até mim um sopro do sopro criador e dessa necessidade divina que até os azares obriga a dançar as danças das estrelas;

se alguma vez me ri com o riso do relâmpago criador, ao qual se segue resmungando, mas obediente, o prolongado troar da ação;

se alguma vez joguei os dados com deuses, na mesa divina da terra, fazendo com que a terra tremesse e se rasgasse, despedindo rios de chamas - porque a terra é uma mesa divina que treme com novas palavra criadoras e com um ruído de dados divinos - como não hei de estar anelante da eternidade, anelante do nupcial anel dos anéis, o anel do regresso?”⁸⁸

(Assim Falava Zaratustra)

Mas não se pode restringir a problemática do canto, da música, e da poesia unicamente aos ditirambos que o enunciam. “O projeto de Nietzsche em ‘Assim falava Zaratustra’ é muito mais ambicioso”, diz Machado⁸⁹. E relembra as palavras do filósofo que teria afirmado ser todo o “Zaratustra” um ditirambo à solidão, referindo-se a ele algumas vezes como dança, como música e até mesmo como sinfonia. Pergunta-se Machado:

“Que sentido dar a essas afirmações? por que o Zaratustra, um livro, seria uma música? A meu ver porque realiza o projeto Nietzschiano de fazer a escrita atingir a perfeição da música, considerada sempre por ele, na esteira de Wagner e Schopenhauer, a arte superior,

⁸⁷ Canto coral de caráter apaixonado, dionisíaco; composição lírica que exprime entusiasmo ou delírio; está nas origens do Teatro Grego.

⁸⁸ F. NIETZSCHE. *Assim falava Zaratustra*. RJ: Ed. Tecnoprint S. A., S/D: 196.

⁸⁹ R. MACHADO. “Arte e Filosofia no Zaratustra de Nietzsche”. In: *ARTEPENSAMENTO*. SP: Companhia das Letras, 1994: 142-143.

como sugere este fragmento de 1887: *‘Comparada com a música, toda a comunicação por palavra é vergonhosa; as palavras diluem e brutalizam; as palavras despersonalizam; as palavras tornam o incomum comum’. Minha hipótese é que considerar o Zaratustra como canto significa dizer que nele a palavra canta pela própria musicalidade da palavra.*”

Ao dizer que “Zaratustra” é música, Nietzsche explicita essa idéia afirmando que ele implica no renascimento da arte de ouvir e que ele é a eloquência tornada música pelo retorno da linguagem à natureza da imagem. E essa idéia está em continuidade com as afirmações de Nietzsche de que escrever é dançar com a pena, de que o maior desejo de um filósofo é ser um bom dançarino. Com Zaratustra, parece Nietzsche ter alcançado o arquétipo do filósofo dançarino:

“Eu, Zaratustra, o dançarino, Zaratustra, o leve, o que agita as suas asas pronto a voar, acenando a todas as aves, ligeiro e ágil, divinamente leve e ágil; eu, Zaratustra, o adivinho, Zaratustra, o risonho, nem impaciente nem intolerante, afeiçoado aos saltos eu mesmo cingi esta coroa.(...)”

Mas vale estar doido de alegria do que de tristeza; vale mais dançar pesadamente do que andar claudicando. Aprendei, pois comigo a sabedoria: até a pior das coisas tem pernas para dançar; aprendei, pois, vós, homens superiores, a firmar-vos sobre boas pernas.(...)”

Homens superiores, o pior que tendes é não haver aprendido a dançar como é preciso dançar; a dançar por cima das vossas cabeças! Que importa não terdes sido felizes? Quantas coisas são ainda possíveis! Aprendei, pois, a rir por cima de vós.

Elevai, elevai cada vez mais os vossos corações, bons bailarinos! E não esqueçais também o belo riso! Esta coroa do risonho, esta coroa de rosas, lanço-vo-la eu, meus irmãos! Canoniza o riso; aprendei, pois, a rir, homens superiores!”⁹⁰

(Assim Falava Zaratustra)

Zaratustra, como Fausto, é um personagem ambíguo, no melhor sentido do termo; dialético, por assim dizer, que passa por várias metamorfoses. Em seu processo de aprendizado, primeiro disposta como um herói apolíneo, para em seguida percorrer um caminho que o levará a integrar o lado noturno, tenebroso da vida, tornando-o dionisíaco, como Fausto, em seu encontro com Mefistófoles.

Essa transformação, parece, “revela” historicamente o grande parentesco de “Assim Falava Zaratustra” com o primeiro livro de Nietzsche, “A Origem da Tragédia”⁹¹:

“O nascimento da tragédia expunha o duplo milagre grego criador da epopéia e da tragédia a partir do deus brilhante, luminoso, solar, Apolo, que para dar um sentido à existência através da beleza, a princípio reprime o deus Dionísio, mas, ao notar ser isso

⁹⁰ F. NIETZSCHE. Assim Falava Zaratustra. RJ: Ed. Tecnoprint S. A., S/D: 246-247.

⁹¹ F. NIETZSCHE. A Origem da Tragédia. Lisboa: Guimarães Editores Ltda., 1985.

impossível, une-se a ele dando origem à arte apolíneo-dionisiaca, que tem em Dionísio seu herói primitivo: a tragédia.”⁹²

Apresentando Zaratustra com um espírito dionisiaco, arrisco dizer que Nietzsche “revela” também a imagem da Cultura Helenística” dos tempos de Alexandre Magno, que com suas conquistas nas terras da Pérsia no século IV a.C., acabou por selar a integração da cultura helênica com a cultura persa, casando-se, ele mesmo com uma princesa persa. O Zoroastrismo já existia na Pérsia desde o século VII a.C., de modo que apenas impregnou-se dos fluidos dionisiacos com os quais já tinha uma profunda afinidade, mesmo sem ter um contato direto. O casamento não podia ser mais fértil.

Com “A Origem da Tragédia”, Nietzsche objetivou criticar a “estética racionalista conceitual”, instaurada na filosofia por Sócrates e Platão, apresentando a arte trágica, expressão das pulsões artísticas dionisiaca e apolínea, como alternativa à racionalidade.

Identificou Nietzsche “imagens” do “despertar progressivo” do espírito dionisiaco nos desenhos da música e da filosofia alemãs do século XIX: de um lado, a música de Bach, Beethoven e Wagner, principalmente; e de outro, as filosofias de Kant e Schopenhauer⁹³, que segundo o pensador teriam brotado das mesmas fontes dionisiacas que a música, e que aniquilaram o socratismo científico, introduzindo uma concepção poderosamente mais séria e profunda na ética e na estética modernas. Eis aqui mais uma “imagem dialética”:

A um só tempo a denúncia do mundo moderno como uma civilização socrática, e a tentativa de descortinar o renascimento da tragédia ou da concepção trágica do mundo em algumas manifestações culturais da modernidade.

Lamentou o filósofo não ter cantado “O Nascimento da Tragédia”, ao utilizar uma linguagem sistemática e conceitual. Aqui, talvez, a mais evidente ambiguidade da obra: o antagonismo entre discurso racional (socrático) e arte trágica (dionisiaca), a incompatibilidade entre o conteúdo da denúncia (a morte do trágico pelo saber racional) e a expressão dessa denúncia (a linguagem em que está formulada). No entanto, se não fala a tragédia cantando em sua “Origem...”, faz Zaratustra cantar, “Assim falando...”:

“Sobe, pensamento vertiginoso, sai da minha profundidade! Eu sou o teu galo e o teu crepúsculo matutino, adormecido verme! Levanta-te! A minha voz, acabará por te despertar!”

⁹² Cf. R. MACHADO. “Arte e filosofia no Zaratustra de Nietzsche”. In: ARTEPENSAMENTO. SP: Companhia das Letras, 1994: 143.

⁹³ Mais tarde Nietzsche desencantou-se de Wagner, acusando-o de niilista e doente, e proclamou que Schopenhauer enganara-se em tudo, justificando-se: “é que eu, intuitivamente, tudo traduzia e transfigurava no novo espírito que trazia em mim”, o dionisiaco.

Escuta! Que eu quero ouvir-te! Levanta-te! Varre dos teus olhos o sono e tudo o que é míope e cego! escuta-me também com os teus olhos: a minha voz é um remédio até para os cegos de nascença.

e quando chegares a acordar, acordado ficarás eternamente. Eu não costumo despertar dorminhocos para que tornem a adormecer.”⁹⁴

(Assim falava Zaratustra)

A negação do trágico pelo saber racional, está, de acordo com Nietzsche, intrinsecamente ligada à rejeição da música: a tragédia morre quando a música é expulsa do teatro e este se torna uma mera ilustração de conceitos. Esse antagonismo entre o conceito e a palavra poética, ou melhor, o canto, que leva a palavra ao máximo de sua musicalidade, é completamente dissolvido com os ditirambos dionisiacos de “Assim Falava Zaratustra”, que expressam uma afirmação integral da vida através de uma postura que abole as dicotomias e dissipa as oposições, como mostra o diálogo de Zaratustra com a Vida, no ditirambo “O Outro canto da Dança”:

“Eu te acompanho na dança, sigo as tuas menores pegadas. Onde estais? Dá-me a mão! Ou um dedo sequer!”, diz Zaratustra.

E a Vida então lhe responde, tapando os delicados ouvidos

:

“Não vibres tão espantosamente o látego! Bem sabes que o ruído assassina os pensamentos...(...)

Foi para além de bem e mal que encontramos nossa ilha e nosso verde prado - nós dois, sozinhos! Por isso já devemos ser bons um com o outro!”⁹⁵

E no último dos ditirambos, “Os Sete Selos” (ou “A Canção do Sim e do Amém”), Zaratustra finalmente sela sua união com a Vida através do “nupcial anel dos anéis” - o “anel do retorno”, como no encontro entre Fausto e Helena. Essa afirmação do eterno retorno físico ou cosmológico - a idéia de que tudo revém em um tempo circular, a doutrina do ciclo absoluta e infinitamente repetido de todas as coisas - tem um sentido para Zaratustra, é o de uma suposição, uma hipótese, uma ficção poética capaz de transformar a vontade do homem, libertando-o do niilismo, por fazê-lo querer a vida tal como ela é, sem esperança de uma alternativa futura ou de um tempo futuro que venham corrigir o instante presente.⁹⁶

⁹⁴ F. NIETZSCHE. Assim Falava Zaratustra. RJ: Ed. Trecnoprint S. A. S/D: 184-185. X

⁹⁵ Idem. pp. 192-193.

⁹⁶ Ver R. MACHADO. “Arte e Filosofia no Zaratustra de Nietzsche”. In: ARTEPENSAMENTO. SP: Companhia das Letras, 1994: 146.

A lei do “eterno retorno” encontra ressonância no método historiográfico de Benjamin, bem como na sua “Doutrina das Semelhanças”⁹⁷, que está, na visão do historiógrafo, vinculada a uma dimensão temporal circular e heterogênea, e não, linear e uniforme, que des-historiza o tempo e destrói o “ethos histórico”.

O círculo da existência, segundo Benjamin, tem sido regido pela “lei da semelhança”; esse mimetismo da natureza, especificamente o reproduzido pelo homem, tem um significado que está contido na memória filo-ontogenética do comportamento. “A natureza engendra semelhanças”, diz. As “semelhança” às quais se refere, são encontradas na reprodução de certos processos cosmológicos, a exemplo dos processos celestes imitados pelos antigos (como a astrologia), tanto individual como coletivamente, e de que continham prescrições para o manejo de uma semelhança preexistente. No entanto, a faculdade de perceber essa “semelhança” geralmente não é consciente.

*“E quando o é, dá-se num relampejar. Perpassa veloz, e, embora talvez possa ser recuperada [nos jogos infantis, nas danças, na mímica, para citar os mais óbvios], não pode ser fixada, ao contrário de outras percepções. Ela se oferece ao olhar de modo tão efêmero e transitório como uma constelação de astros.”*⁹⁸

Concluindo, embora a percepção das “semelhanças” se dê num lampejo, num “insight”, pode transformar-se em ação criadora, fruto da imaginação humana, como por exemplo os “mapas celestes” ou astrais dos mesopotâmicos, as cartas de tarot dos hindus e dos egípcios, o “I ching” ou “Livro das Mutações” dos chineses, e a própria “Dança dos giros”, o “Sama”, do poeta persa Rumi, representação viva do céu, re-criada a cada novo evento.



⁹⁷ W. BENJAMIN. “A Doutrina das Semelhanças”. In: Obras Escolhidas. v.I. SP: Brasiliense, 1985.

⁹⁸ Idem pp.111.

2. ENTRE A ANTROPOLOGIA E A HISTÓRIA: UMA METODOLOGIA DIALÉTICA⁹⁹

O ritual do **Sama** ou **Dança dos Giros** terá uma abordagem “constelar”, apresentando-se, dentre outras, como um método, em dois sentidos:

Primeiro, conforme Adorno o compreende, “que se deve recompor o todo a partir de uma sequência de complexos parciais, todos tendo, por assim dizer, o mesmo peso ordenador proporcionalmente, de uma maneira concêntrica. A idéia vem de uma constelação, não de uma sucessão”¹⁰⁰. Isso porque a dança, a música e a poesia de Rumi constituem o núcleo ontológico de seu sistema de ensinamento, existindo, cada um deles, um em relação com o outro, e não isoladamente; e também porque o próprio **Sufismo** tem um desenho constelar, como um tapete de vários fios, que inclui não apenas técnicas e regras, mas também contos e histórias-ensinamento, viagens, caravanas, encontros. Desta maneira, ainda que a dança dos dervixes seja o centro de gravidade desta dissertação, em sua órbita outros elementos serão levados em consideração: a música, os simbolismos do ritual, o sistema filosófico no qual estão inseridos.; e

Segundo, de acordo com a visão de Benjamin, que considera o evento, o transitório reprodutor de “semelhanças”, ele próprio uma constelação de astros, que se apresenta ao olhar de modo passageiro, fugaz. No caso do estudo do **Sama**, a aplicação do termo, “constelar”, é uma feliz redundância metodológica, já que o próprio **Sama** é uma representação viva do céu ou dos planetas girando ao redor do sol.

Somente quando podemos enxergar o mosaico inteiro, temos a possibilidade de decifrar o desenho; aqui o método amalgamando-se ao objetivo central desta pesquisa, que é, através do filtro do olhar daquela que vos escreve, dentre tantos outros, obter uma “semelhança”, dentre outras, da própria semelhança, dentre outras. Em outras palavras, através da etnografia do ritual, tentar obter uma aproximação preliminar dos sufis dançantes que contribua para a compreensão do **Sufismo**, bem como para a discussão geral sobre religiões, seitas, ordens e escolas esotéricas ou exotéricas; além de também possibilitar uma interface com áreas como a artística (Música, Dança, Artes Cênicas, etc.), e por que não? - a médica, já que o corpo, ele mesmo, é o eixo desses acontecimentos históricos-artísticos-filosóficos, e que, mais do que isso, é o gerador

⁹⁹ **Dialética**. O termo será usado muitas vezes no texto, e deve ser compreendido no sentido hegeliano: como interpenetração de contrários (reais ou aparentes).

¹⁰⁰ T. ADORNO. In: Novaes, Adauto. "Constelações". In: **ARTEPENSAMENTO**. SP: companhia das Letras, 1994: 10



neuro-fisiológico de certos estados alterados de consciência alcançados no giro.

O objetivo é tentar ir além dos signos, passando do conhecido ao desconhecido, buscando o outro lado de uma presença, um lado ignorado ou esquecido, como que tentando levantar a ponta de um véu, se não for pretensão demais, já que tanto a obra de arte como a obra de pensamento, mais do que o segredo do gosto ou a expressão da sensibilidade, trazem um oculto inscrito que fascina, dá o que pensar e nos instiga a ir além da forma. No entanto, segundo Novaes:

“apesar de mais aparente, a coisa desvelada continua incerta e exige de nós mais trabalho, porque o pensamento e a obra de arte são constituídos de promessas permanentes, que exigem de nós atenção.”¹⁰¹

E para que esse diálogo entre arte e pensamento seja possível, é necessário, como reconhece Novaes, que concordemos com Heidegger, que vê, tanto a arte como o pensamento, como dizendo a mesma coisa, mas de maneiras diferentes. Assim, dizendo a mesma coisa, participam do mesmo campo histórico.

Apoiado em Ernest Bloch, Novaes nos aponta uma dialética ética-estética, partindo do pressuposto que ambos, arte e pensamento possuem uma origem comum, a imaginação. Esta, vista como uma intermediária entre sentir e pensar. A imagem tendo uma origem corporal (imago), e uma réplica anímica (imaginatio), donde se conclui que a obra de arte e a obra de pensamento são ao mesmo tempo coisa material e coisa mental. O pintor pinta com o corpo, o escritor escreve com as mãos, embora em ambos os casos, estejam envolvidos complexos processos mentais, e, dependendo do quão mais elaborado é o processo, certas sinapses especiais.

O corpo é o explicador universal, diz Valéry, e por isso a ciência pode substituir as expressões de certos fenômenos por atos do corpo:

“Deste ponto de vista, ele é o agrupamento de unidades e aparelhos de medida. O espaço e o tempo. O corpo é coisa dupla. E esta dualidade define-o. É um corpo entre os corpos e é suporte de todos os corpos.”¹⁰²

No entanto, há quem diga que o corpo não é suporte de nada, embora guarde, por assim dizer, outros corpos. Dizem alguns antigos que o corpo não tem qualquer ação sobre os corpos.

¹⁰¹ A. NOVAES. "Constelações". in ARTEPENSAMENTO. SP: companhia das Letras, 1994: 09.

¹⁰² P. VALÉRY. In: Novaes, A. "Constelações". In: ARTEPENSAMENTO. SP: Companhia das Letras, 1994: 14-15.

Hermes Trimegistos, por exemplo, diz que é o que se encontra dentro do corpo que é motor da coisa inanimada e não esse corpo mesmo, que move de uma só vez os dois corpos, o corpo daquele que porta e o corpo do que é portado: eis porque um inanimado não saberia movimentar um inanimado. Daí a carga extrema da alma quando, sozinha, deve carregar dois corpos...

Trimegistos vai ainda além, em seu diálogo com Asclépios, afirmando que todo o móvel é movido não em qualquer coisa que se move, mas em qualquer coisa em repouso, assim como o motor, que está em repouso, pois não pode ser movido com aquilo que move. Todo o movimento, então, é feito numa imobilidade, como o movimento dos planetas:

“que consiste sempre em girar em torno dos mesmos eixos. - Sim, e o movimento circular não é nada mais que o movimento em torno de um mesmo centro firmemente contido por uma imobilidade. Com efeito, o movimento em torno de um mesmo centro exclui a possibilidade de um movimento do eixo. De onde vem que o movimento contrário detém-se em um ponto fixo, pois tornou-se estacionário pelo movimento oposto.”¹⁰³

A experiência humana, de um modo geral, é fundamentada no movimento corporal. Mas, durante muito tempo a “cultura” foi vista como algo “superorgânico”, divorciado do mundo da materialidade e da biologia, o que fez o corpo ficar fora do discurso acadêmico, ignorado mesmo, como se tudo que fazemos, todas as práticas, rotineiras ou rituais, biológicas ou neuronais, não passassem por ele. Nem a mente é separada do corpo, mas a tratamos como se fosse. Desta forma, esquizofrenizamos o pensamento, como se ele não estivesse conectado a um corpo organizado. A praxis do corpo não pode ser reduzida sempre a operações cognitivas. O corpo não é um objeto da ciência física apenas, o corpo é um sujeito, e o sujeito está incorporado, personificado. O corpo não é um objeto de operações puramente mentais. A práxis corporal induz e sugere idéias éticas.

Daí a necessidade de trazer o corpo para o texto, pensando-o através da práxis. É exatamente o que propõe o antropólogo americano Michael Jackson¹⁰⁴, em seu empiricismo radical: tentar tornar o discurso antropológico o mais consoante possível com as práticas e interesses das pessoas que estudamos. O discurso do “nativo”, direta ou indiretamente, deve estar presente.

¹⁰³ H. TRIMEGISTOS. **"Corpus Hermeticum" - Discurso de Iniciação - a Tábua de Esmeralda.** (Escritos entre os anos 100 e 300 d.C.) SP: Hemus, 5a. edição, S/D: 20-21.

¹⁰⁴ Ver M. JACKSON. **Radical Empiricism and Ethnographic Inquiry.** Blooming and Indianapolis, Indiana University Press, S/D.

Mas, retornando ao diálogo entre arte e pensamento, pode-se dizer que, embora possuam uma origem comum (as imagens, ou, se preferirem, “las madres”, de Goethe¹⁰⁵), possuem leis próprias, modos de fazer diferentes e medidas diversas. Por exemplo, o instrumento de medida do escritor são as palavras, do cantor, as palavras musicais (fico ainda sem saber a real diferença entre um e outro), e os instrumentos musicais são a própria corporificação da medida, são os instrumentos de medida por excelência, pois que adaptam comprimentos de ondas, transformando ruídos em sons musicais, e adequando-os a específicas sensações sonoras. Enfim, cada atividade criativa tem a sua própria medida; se a do músico são os instrumentos, pode-se dizer que a do pintor são as proporções: cores, formas, etc. E a medida do dançarino? Fica a questão.

Voltemos ao método, que além de “constelar”, pretende-se “fisiognômico”, o que, segundo Benjamin, é uma espécie de especulação das imagens no sentido etimológico da palavra; um exame minucioso das imagens preñes de história, imagens que possibilitam um acesso a um saber. Imagens dialéticas, que mesmo originadas no passado, jamais ignoram o presente, o tempo em que elas são reveladas, o “agora da conhecibilidade”.¹⁰⁶

Em síntese, o método de Benjamin é a arte de escrever a história com imagens, desenhando, por meio de uma idéia mônada, “uma imagem abreviada do mundo”. O deciframento dessa imagem (dialética) tem como pré-requisito a “revelação”, no sentido fotográfico:

*“Se considerarmos a história como um texto, vale para ela o que um autor recente disse dos textos literários: o passado deixou neles imagens comparáveis às que a luz imprime numa chapa sensível. Apenas o futuro possui reveladores suficientemente ativos para fazer surgir a imagem com todos os detalhes.”*¹⁰⁷

O processo de “revelação” da imagem está intimamente vinculado a um dos mais enfatizados recursos historiográficos apontados por Benjamin: a “técnica de despertar”, onde o historiador, como um indivíduo que recorda um sonho, procura ler os fatos históricos como algo que acaba de acontecer. Trata-se de despertar um saber ainda não consciente do passado.

¹⁰⁵ A escolha de uma obra de Goethe, bem como de Nietzsche no item anterior não foi casual. Os dois filósofos influenciaram profundamente o método historiográfico de Benjamin. É na obra de Goethe (e de Platão) que está o núcleo da teoria benjaminiana da imagem, pois que, a obra artística, segundo Goethe, é uma atualização da arquimagem ou imagem exemplar. Além disso, Goethe, dentre os filósofos contemporâneos, foi um dos que mais influenciaram-se pelas obras dos antigos sufis. Com Nietzsche, por outro lado, Benjamin redescobre uma dimensão esquecida, a filosofia idealista, e o materialismo histórico; a importância do corpo na cultura, e por extensão, do irracional e do inconsciente.

¹⁰⁶ Ver W. BOLE. **Fisiognomia da Metrópole Moderna**. SP: FAPESP/EDUSP, 1994.

¹⁰⁷ W. BENJAMIN. In: Bole, Willi. “Alegorias, Imagens, Tableau”. In: ARTEPENSAMENTO. SP: companhia das Letras, 1994: 413.

Concluindo, de acordo com Benjamin, pode-se produzir um número imenso de fragmentos, milhares de recortes do passado ou do presente, na tentativa de compreender a marca que a história da humanidade deixa no universo, mas estes só têm força e sentido se tiverem uma orientação vinculada às constelações; ou seja, somente enquanto metáfora de uma relação entre a estética do fragmento e a estética constelacional, ou, na linguagem dos antropólogos, entre o particular e o geral, a parte e o todo, ou ainda, como o preferem os artistas plásticos, a figura e o fundo.

Assim, o fragmento estético (que também é ético), pode-se deslocar da obra de arte para o texto ético (que também é estético) da História. Entre o “fragmentar” e o “constelar”, constrói-se o método, a partir da idéia mônada, objeto histórico do materialista, também histórico:

*“Ele aproveita essa oportunidade para extrair uma época determinada do curso homogêneo da história; do mesmo modo ele extrai da época uma vida determinada. Seu método resulta em que na obra o conjunto da obra, no conjunto da obra a época e na época a totalidade do processo histórico são preservados e transcendidos.”*¹⁰⁸

No entanto, conforme Benjamin, articular historicamente o passado não significa conhecê-lo como ele de fato foi; significa apropriar-se de uma reminiscência, revelar uma imagem “que relampeja irreversivelmente, no momento em que é reconhecida”, no “agora da conhecibilidade”. E o tempo histórico está saturado de “agoras”, posto que a História é objeto de uma construção cujo lugar não é o tempo homogêneo e vazio, mas o tempo circular e múltiplo.

A imagem revelada é a própria “substância ética” (ou estética, ou biológica - por que não?) do “sujeito” histórico (ou “objeto” antropológico), pois que o fragmento imagético, parcelar, do historiador, é como um micro organismo, que embora seja parte, possui em si o todo, como a célula de um corpo, capaz de fornecer informações, antes secretas, sobre o indivíduo todo.

Esse método “parcelar”, não construído, do historiador, que busca, além da realidade manifesta, os mecanismos e a lógica que possam explicar determinada conjuntura (uma época, determinada evolução, etc.), é análogo ao procedimento antropológico do “estranhamento”, a distância construída propositalmente entre a sua cultura e a de seu terreno de observação, cujo objetivo é desembaraçar-se de suas próprias categorias e reconstituir o sistema lógico da

¹⁰⁸ W. BENJAMIN. "Sobre o conceito de História" In: Magia e Técnica, arte e Política. In: **Obras Escolhidas**. SP: Ed. Brasiliense, 1987: 231.

sociedade que estuda. Em ambos os casos, uma intenção comum: a busca de um atalho para alcançar diretamente um sistema de representação oculto.¹⁰⁹

A dialética não acaba aí: a busca de uma “eficácia histórica”, por exemplo, não deixa de ser um exercício de “relatividade” antropológica: “culturas diferentes, historicidades diferentes”. Como diz Marshall Sahlins, a prática já foi muito além das diferenças teóricas que separam a Antropologia da História:

“Os antropólogos elevam-se da estrutura abstrata para a explicação do evento concreto. Historiadores desvalorizam o evento único em favor das correntes estruturas subjacentes. E também, paradoxalmente, os antropólogos têm sido tão diacrônicos em pontos de vista quanto os historiadores têm sido sincrônicos (...) O problema agora pertinente é o de explodir o conceito de história pela experiência antropológica da cultura.”¹¹⁰

Que partido tomarei eu, parafraseando Roberto Damatta¹¹¹, para etnografar o **Sama**? A resposta vem a cavalo: nem tanto o camelo nem tanto o leão. O que quero dizer é que, embora minha intenção não seja a de excluir o tempo como categoria de entendimento (há uma continuidade na diversidade!), pretendo não supervalorizar a dimensão tempo, o que não significa desprestigiar a História. Significa apenas estudar o evento em um presente aberto à nossa observação, com toda a sua complexidade e instabilidade, em detrimento de valorizar o evento apenas na sua relação com o passado. Como diria Lévi-Strauss¹¹²:

“O etnógrafo faz o melhor que pode para reconstruir etapas históricas que precederam, no tempo, às formas atuais.”

Porém, quando um continuum de tempo linear e sequencial não é mais possível de ser estabelecido, o antropólogo restringe a discussão à própria substância, à própria dimensão que deseja classificar. Assim, o “desenrolar no espaço” é privilegiado, em favor da “sucessão no tempo”, o que não significa suprimir o tempo. Daí a dialética. É um inter-jogo entre o contínuo e o descontínuo, o explícito (o agora) e o implícito (o agora em sua relação com o passado), a estrutura e o evento, tomado aqui como sendo uma “atualização única de um fenômeno geral”¹¹³.

¹⁰⁹ Ver A. BURGUIÈRE. “A Antropologia Histórica”. In: Le Goff. **A História Nova**. SP: Martins Fontes, 1990.

¹¹⁰ M. SAHLINS. **Ilhas de História**. RJ: Jorge Zahar Editor, 1990.

¹¹¹ ROBERTO DAMATTA. **Relativizando - Uma Introdução à Antropologia Social**. RJ: Rocco, 1987: 121.

¹¹² C. LÉVI-STRAUSS. **O Pensamento Selvagem**. SP: Cia. Editora Nacional e Ed. da Usp, 1970.

¹¹³ C. GEERTZ. **A Interpretação das Culturas**. RJ: Zahar, 1978.

Não seria mesmo possível estudar o **Sama** de maneira a abranger a totalidade do processo histórico que vai desde a sua criação, no século XIII, até os dias atuais, até porque isso o diluiria, enquanto objeto, em demasia. Por outro lado, não seria pertinente fazer uma etnografia tipicamente antropológica numa dissertação de História se não tivéssemos um alibi: o **Sama** existe há 700 anos, mantém a mesma estrutura e continua vinculado ao mesmo sistema filosófico, o que, por si só, já garante a sua historicidade, embora não se possa, obviamente, afirmar que nada mudou. É a permanência dele enquanto prática cultural e com significados que dá substância à “descrição etnográfica densa”¹¹⁴ que pretendo realizar aqui.

A etnografia dá legitimidade às práticas sociais, inscreve a “marca da diferença”¹¹⁵ num determinado universo de significação, favorecendo assim, o diálogo com outros sistemas do mesmo domínio. Desta maneira, conforme o compreendo, escapamos da opressiva esfera da temporalidade linear, dando ao tempo uma dimensão quase que espacial.



¹¹⁴ Idem

¹¹⁵ “Marcar a diferença”: construir os sinais diacríticos que sobreponham aquilo com que se vive e pensa - os rituais da religião, etc. (Cf. C. R. BRANDÃO. Identidade e Etnia: algumas questões, algumas dúvidas. In: Identidade e Etnia. SP: Brasiliense, 1986: 155.)

3. ENTRE A PERFORMANCE E O RITUAL: UM REFERENCIAL ETNOLÓGICO PARA A ANÁLISE DO SAMA

A cerimônia do **Sama** pode ser definida como um “rito de passagem”¹¹⁶, ou seja, como uma sequência organizada de etapas de um ciclo que se deseja marcar e revelar, controlar e libertar. Um ciclo que acompanha a passagem de uma situação para outra, atravessando diversas fronteiras. Embora nem tudo nesse ciclo seja passível de análise, já que ele está associado a processos internos dos indivíduos que dele participam, existem alguns elementos que podem ser trazidos à luz.

Para melhor deciframento desses elementos, adotarei a abordagem performática do antropólogo Tambiah¹¹⁷. Optei por este referencial por considerá-lo mais afim com o que eu mesma entendo ser o **Sama**, ou seja, um ritual que, embora possa ser transitório, tem sequências aparentemente invariáveis.

Visto como uma performance, o ritual tem, segundo Tambiah, um aspecto dual:

-um “núcleo” básico (basic core) que reproduz em suas atuações repetidas certas sequências aparentemente imutáveis e estereotipadas, tais como repetições, fórmulas cantadas, regras de comportamento seguidas, etc., e

-significados contextuais, isto é, componentes variáveis que tornam flexível o “núcleo básico”, pois nenhum ritual, por mais fiel que seja a um modelo, a uma matriz, deixa de ser afetado por processos peculiares ao contexto, como por exemplo, a individualidade do dirigente, o número de pessoas presentes, o nível de relaxamento dessas pessoas, o conhecimento das técnicas, etc.

Entendendo o ritual como uma performance, Tambiah o analisa sob três aspectos:

1. Quanto à legitimidade. Nesse sentido, o ritual está sujeito a dois tipos diferentes de regras (constitutivas ou regulativas):

¹¹⁶ Ver A van GENNEP. **Os Ritos de Passagem**. RJ: Editora Vozes, 1978.

¹¹⁷ Ver S. J. TAMBIAH. **A Performative Approach to Ritual**. In: Proceedings of the British Academy, v. LXV, 1979. London: 1981.

-Ato ritual performático constitutivo: aqueles cuja própria performance atinge a realização do efeito performático (isto é, regras constitutivas constituem (e também regulam) uma atividade cuja existência é logicamente dependente das regras (exemplo: regras de futebol), e

-Ato ritual performático regulativo: eles orientam e regulam uma atividade prática ou técnica, e se dirigem ao estilo estético daquela atividade, ou atuam com suas características, sem realmente constitui-la, ou seja, regras regulativas regulam (ou orientam) uma atividade pré-existente, uma atividade cuja existência é logicamente independente das regras.

Nesse sentido, vejo também o **Sama** mais como um ato ritual regulativo do que como um ato ritual constitutivo, pois a sua atividade prática produz estados interiores com objetivos específicos, de modo que seus atos rituais servem apenas como “gatilhos”. Ou seja, estes estados interiores são pré-existent, independentemente das regras, e podendo mudar (podem ser usados outros “gatilhos”);

2. Quanto a capacidade de comunicar algo. Aqui Tambiah vê o ritual como uma “representação”, em dois sentidos: como meio de transmitir significados para a construção da realidade social e do sistema cosmológico em si; e como portador de diferentes meios de comunicação (media), através dos quais os participantes experienciam o evento intensivamente. É exatamente o que acontece no **Sama**: uma combinação de diversos meios como som, ritmo, movimento corporal, respiração e visualização interior, através dos quais se dá a experiência intensa do participante; e

3. Quanto à indexalidade (“indexicality”): os valores indexicais que estão ligados a, e são inferidos pelos atores durante a performance. No caso do **Sama**, o que os atores fazem durante a performance está mais associado aos estados internos do que a fatores ligados a aparência, ao status social ou econômico.

Tambiah também se refere ao ritual como oscilando entre dois pólos: o da ossificação (“ossification”), atuando mais como um elemento de mecanicidade, condicionador do homem; e o da revificação (“revivalism”), um pólo vivo, orgânico, que atua como “mecanismo gatilho”.

Essa última abordagem de Tambiah me parece a mais apropriada para explicar e tornar compreensível o ritual estudado aqui. Podemos, assim, entender o **Sama** como um “mecanismo gatilho ou de disparo” que usa fórmulas verbais, corporais e musicais como veículos para alcançar

um estado de consciência maior. Desta forma, o que está presente é o caráter funcional, e não o mecânico do ritual; são meios e não fins.

Os ritos **Mevlevi** atuais têm sido oficialmente considerados uma “reconstrução histórica”, devido a aparência das cerimônias modernas, realizadas publicamente, em oposição ao tempo em que faziam nas *tekkyas*, antes do seu fechamento, no início deste século. No entanto, apesar de hoje serem, em sua grande maioria, executadas em ginásios de esportes, teatros e outros lugares públicos, o ritual **Mevlevi** mantém seu formato original, criando, para quem assiste, uma atmosfera de misticismo que encanta, hipnotiza e instiga à transcendência.

Durante o meu trabalho de campo, realizado entre os meses de março e junho de 1996, na Turquia, me foi possível assistir a quatro cerimônias de **Sama**. A primeira foi dentro de uma ordem de dervixes. Foi o **Sama** que eu vi na *tekkyya* da Ordem sufi **Jerahi** no dia 11 de março. As outras três foram “performances” abertas ao público, que foram executadas em três diferentes lugares: a segunda, no dia 05 de maio, numa pequena *tekkyya* perto da Mesquita Sultão Eyup, um lugar chamado “Ummisinan Kulliyesi Talip Kargi”, pertencente a uma Ordem cujo nome acabei não registrando; a terceira, no dia 07 de maio, na sala de cerimônias do histórico restaurante “Dâruzziyâfe”, herança do Período Otomano, e de comida turca tradicional, ao lado da mesquita “Suleymaniye”; e a quarta, que foi eleita por mim para constar desta etnografia, no dia 12 de maio, na “Casa Mevlevi Galata”, próxima a famosa “Torre Gálata”. Todos em Istanbul.

É absolutamente indiscutível a superioridade (leia-se legitimidade) do **Sama** que é realizado dentro de uma Ordem de Dervixes com relação à performance pública. Na primeira situação, todos, inclusive os que não fazem parte do **Sama** mesmo, participam, ou fazendo *zîkr* (frase-repetição de efeito meditativo) ou alguma outra atividade relacionada diretamente com aquela prática. Percebe-se claramente, já na atmosfera, uma unidade e integração maiores entre todos os presentes. A conclusão é óbvia: todos fazem parte daquele contexto, trabalham com os mesmos termos de referência, têm provavelmente o mesmo mestre sufi, e praticam as mesmas atividades. Isso, por si só, já é justificativa suficiente para que um **Sama** feito nessas condições, no locus original, tenha mais força e, eu diria mesmo, gere mais energia. Cada vez que eu me lembro do primeiro **Sama** que eu assisti em Istanbul naquela fria noite de inverno turco, revivo o “Anthropological Blues”¹¹⁸ sentido lá tão fortemente que já me seria impossível transcodificá-lo numa linguagem acadêmica.

¹¹⁸ “**Anthropological Blues**”: conceito utilizado por Roberto DaMatta para designar o sentimento, a emoção do pesquisador em campo. “Elemento que se insinua na prática etnológica, mas que não estava sendo esperado. Como um *blues*, cuja melodia ganha força pela repetição das suas frases, de modo a cada vez mais se tornar perceptível. Da mesma maneira que a tristeza e a saudade (também *blues*) se

Por esta razão, e também para simplificar para o leitor, optei por descrever a “performance” ritual de um **Sama** público; que, embora não tenha todo o encantamento (e isso é muito particular!) do **Sama** que é feito dentro de uma *tekky* dervixe, possui todos os elementos básicos para a análise do “ritual” em si (a música, a coreografia, as roupas dos dervixes, as partes originais do Sama, etc.). Assumo, assim, uma postura mais despojada e destituída de preconceitos com relação a legitimidade do **Sama**.

Na verdade, o **Sama** é por excelência um ritual dervixe, mas é também, e isso a história vem mostrando, parte da tradição e da cultura turcos. Não quero, com isso, absolutamente, reduzir o **Sama** às apresentações públicas feitas aos turistas, questionando, assim, a sua autenticidade. Não! Esse deslocamento do **Sama Mevlevi** do privado para o público, esse diálogo explícito entre o antigo e o moderno, tem também uma razão histórica: com o advento da República, em 1923, os dervixes foram bastante perseguidos e marginalizados, e muitas *tekkyas* sufis foram destruídas, passando, a partir daí, a funcionar de maneira totalmete secreta, o que deu início a um processo de desterritorialização dessas Ordens, consequência da qual, algumas delas, como a **Mevlevi**, por exemplo, até hoje não se recuperou de todo.

Antes que o leitor fique irritado pela minha demora em começar a etnografia, faço um último esclarecimento: esta Etnografia terá uma estética cinematográfica, no sentido de que, para remontar o contexto que presenciei lá, me utilizarei de informações contidas em outros contextos. Procurarei ser purista só até certo ponto, até porque considero isso impossível, do ponto de vista da reconstrução, além de achar uma tremenda arrogância, pois, por mais atento que possa estar um pesquisador em campo, sua descrição nunca, nunca mesmo, será absolutamente fiel.

Para me auxiliar na reconstrução utilizei-me de uma filmagem de um outro **Sama** que assisti em São Paulo em 1994. Era outro grupo girando, de um outro lugar (Paris), com mais pessoas, mas com os mesmos elementos, a mesma divisão, tudo. A única coisa que realmente muda de um **Sama** para outro é a música. As composições seguem sempre o mesmo padrão rítmico, ou seja, os compassos são sempre, ou quase sempre, os mesmos, o que varia é a música, de modo que nunca se sabe qual música, das muitas composições **Mevlevi**, será a escolhida para a cerimônia.

Porque, lamentavelmente, não tenho as partituras para nenhum dos instrumentos que foram utilizados no **Sama** da etnografia, e porque nem tão lamentavelmente assim, tenho

insinuam no processo do trabalho de campo, causando surpresa ao etnólogo. Ver R. DAMATTA. O Ofício de ser Etnólogo ou como ter "Anthropological Blues". In: Nunes, Edson (org.) A Aventura sociológica. RJ: Zahar Editores, 1978.

algumas composições **Mevlevi** clássicas para **Sama**, ainda que só possua as notações para flauta, optei por incluí-las no relato etnográfico. Assim, dialogando-as com o contexto etnográfico original, a música aparece aqui também como um recurso para dar mais vitalidade às imagens (como no cinema). Já que seguem rigorosamente os padrões ritmicos originais de qualquer composição para **Sama**, o fato de não ser a composição que foi tocada naquele dia passa a não ter tanta importância, e, assim, o leitor mais iniciado nesta ciência, a musicológica, fica com a sua sede de ouvir a música mais saciada.



4. ENTRE A ETNOMUSICOLOGIA E A MUSICOLOGIA: ALGUMAS TRILHAS A SEGUIR NO DESERTO

O **Sama**, do ponto de vista da Etnologia Ritual pode ser descrito como uma cerimônia etno-coreomusicológica ligada a um sistema prático-filosófico milenar: o **Sufismo**.

Existem ainda poucos trabalhos de Etnocoreologia, o que dificulta bastante a delimitação teórica de certas práticas corporais. Felizmente não acontece o mesmo com a música, que tem como ponto de partida para sua análise os dois paradigmas clássicos:

O da pesquisa etnomusicológica, que tem como alicerce a Antropologia Cultural e se apoia nos pilares da transmissão oral e nos conceitos de modo, para incidir diretamente sobre o estudo da música ocidental; e

O da pesquisa musicológica, que tem como estrutura a História e se sustenta nesta e em outras disciplinas humanistas, como a Crítica e a Filosofia e não nas Ciências Sociais.

Sigo aqui, a trilha de dois etnomusicólogos:

Joseph Kerman¹¹⁹, em seu ensaio “Etnomusicologia e Musicologia Cultural”, procura inter-relacionar as artes com as ciências humanas; analisa, critica, e de certa forma tenta unir a Etnomusicologia à Musicologia, a História à Antropologia, e ambas entre si.

Kerman critica a Etnomusicologia por tornar-se muitas vezes fluente na teoria e filosofia do campo, não fazendo uma análise consistente da música propriamente dita; e a Musicologia, por prestar pouquíssima atenção a qualquer coisa que se situe fora do contexto estritamente musical da música, principalmente os que mantêm os velhos métodos positivistas.

O autor põe a História em pé de igualdade com a Antropologia, no que diz respeito à cultura: ambas a consideram uma construção, adquirindo forma e ganhando coerência como resultado da recíproca interação de seus pressupostos originários com seus dados crescentemente significativos, os eventos selecionados para inclusão no contexto.

Assim, não vê a Etnomusicologia como o estudo da música na cultura; não vê a música como um sistema ou estrutura autônomo, mas como algo que está inserido num contexto, e que precisa ser visto como parte desse contexto.

Sua abordagem vai de encontro com a de Antony Seeger¹²⁰, que afirma que a música não deve ser pensada como uma estrutura de sons, mas sobretudo como um acontecimento que se caracteriza pelo desempenho e está inserido numa sociedade e numa determinada situação:

“Musical performances are not only sounds but the contexts of which those sounds are a part. Musical performances are embedded in other events, to which they lend salience and emotional force, and from which they also receive them. Performances can not be studied without attention to these contexts.”

Para Seeger, a música não é apenas definida pelo que ela é, mas também pelo que ela não é. Desta forma, ela deveria ser contrastada com o silêncio, com a fala, os gestos, e, quando presente, com a escrita.

Na tentativa de ser coerente com as linhas teóricas aqui expostas, inseri partituras no contexto etnográfico, embora ainda falte, a meu ver, uma análise mais vigorosa da música. A intenção aqui é ir além de uma Antropologia e História sem música e de uma Musicologia sem homem ou contexto¹²¹. O ponto de intersecção é a Etnomusicologia.

Para um entendimento mais circular do **Sama** optei por descrevê-lo de modo a torná-lo o menos dissociado possível de si mesmo. Para isso, reuni duas classificações, a musical e a coreográfica, numa só. Deste modo, no relato etnográfico, além da descrição minuciosa do ritual, estarão inseridas também partituras, como o leitor terá a oportunidade de verificar mais adiante. O detalhe é que a composição será apenas para flauta (bem que eu gostaria de poder transcrever uma orquestra inteira!). A composição está no **makam**¹²² (modo) “**Acemashran**”. Esse modo é empregado em todas as seções da música, exceto no “**Nat-i Sherif**” e no “**Taksim**”.

Há quem diga que a música dervixe não pode ser escrita em notas, pois as notas não incluem a alma do dervixe, elas são apenas para lembrar a música. No entanto, no **Sama**, cada nota sonora está ligada a um poder transcendental. Cada instrumento está ligado a um dos elementos da natureza: a flauta ney ao ar; os tambores, à terra; os instrumentos de corda, ao elemento fogo; a voz humana, à água.

A música é um elemento fundamental da cerimônia, existindo inúmeras composições, que seguem sempre o mesmo padrão. São composições modais¹²³ que usam padrões antigos. Não há polifonia¹²⁴ e os ciclos rítmicos são complexos,

¹¹⁹ J. KERMAN. Musicologia. SP: Martins Fontes, 1987: 215-253.

¹²⁰ A. SEEGER. Why Suyá Sing - A musical anthropology of an Amazonian people. Cambridge University Press, 1987: 138-140.

¹²¹ Ver BASTOS, R. J. de M. Esboço de uma Teoria da Música - para além da Antropologia Sem Música e da Musicologia Sem Homem. In: A Festa da Jaguatirica - uma Partitura Crítico-Interpretativa. Tese de Doutorado. SP: USP, 1990.

¹²² **Makam**: Embora um grande número de modos turcos apresentem nomes idênticos aos dos modos persas e árabes, eles frequentemente diferem destes na composição de seus intervalos.

Os modos são escritos descendentemente de acordo com a teoria tradicional, isto sem considerar um intervalo fixo que não existe na música turca.

¹²³ O campo modal abrange a vasta gama das tradições pré-modernas: as músicas dos povos africanos,

podendo empregar-se compassos de até 56 tempos.

Segundo o musicólogo José Miguel Wisnik, o mundo modal (ao qual pertence a música do **Sama**), tem as seguintes características constantes:

“A primeira é a identificação da escala com uma determinada propriedade semântica, dinâmica, que se pode dizer também dinâmogênica (ela corresponde a um movimento e a um estado de corpo e de espírito). A segunda é o caráter circular de que se revestem as estruturas rítmicas e melódico-harmônicas da música modal, bem como a experiência de tempo que ela produz.”¹²⁵

A versão turca desse sistema, conhecido no Ocidente como “modal”, é o **makam**, no qual se estruturam todas as composições **Mevlevi**.

A música Mevlevi é geralmente classificada como sendo um ramo da Música Turca Clássica, uma das mais proeminentes lacunas da Etnomusicologia. Este gênero musical, conforme já foi salientado, é modal e sua tradição é oral.¹²⁶ Para compreendê-lo plenamente é necessário entender dois complexos sistemas, o sistema **makam** e o sistema **usul**:

O sistema **makam** é um conjunto de regras de composição através do qual o componente de uma parte da música é realizado. Há aproximadamente 70 makans reconhecidos hoje, um dos quais é o que consta das partituras da Etnografia; e

O sistema **usul** regula o componente rítmico de todas as peças compostas. Um **usul** é a repetição de um ciclo rítmico. O repertório corrente inclui em torno de 50 usuls, cada um tem um nome distinto.

O ritmo ocupa um importante papel na música **Mevlevi**. Um ciclo rítmico não é escolhido apenas por corresponder aos movimentos da dança, mas também por possuir uma matemática específica, cujas frases musicais atuam com uma determinada função nas ondas cerebrais dos dançarinos.

Na música turca clássica, onde a música **Mevlevi** ocupa um lugar de honra, os ritmos são governados por regras que se baseiam no princípio da repetição. Um ciclo rítmico resulta da combinação de uma variedade de pulsos ou batidas de tambores.

dos indianos, japoneses, árabes, indonésios, indígenas das Américas, entre outros. Inclui também a tradição grega antiga e o canto gregoriano. Ver J. M. WISNIK. **O Som e o Sentido**. SP: Companhia das Letras: Círculo do Livro: 1989.

¹²⁴ **Polifonia**: (do grego, Polyphonia) S.F.música:

1. Entre os gregos antigos, reunião de vozes ou instrumentos;
2. Simultaneidade de várias melodias que se desenvolvem independentemente, mas dentro da mesma tonalidade.

¹²⁵ J. M. WISNIK. **O Som e o Sentido**. SP: Cia. Das Letras: Círculo do Livro: 1989: 68.

¹²⁶ Ver REGULA BURCKHARDT QURESH. **Sufi Music and the historicity of Oral Tradition**. Urbana and Chicago: University of Illinois Press, 1993.

Uma composição musical para uma cerimônia de **Sama** é chamada de **ayin**. Os músicos são conhecidos coletivamente como **mutrip**. O **mutrip** (a orquestra) é composto principalmente por instrumentos **Mevlevi** tradicionais:

1. *Ney* (flauta de bambu)

Este instrumento data de períodos antigos da história. Parece ter uma construção simples, mas é difícil de tocar e expressa um som magnífico. É feito de um tipo especial de bambu, existente em países tropicais. No sistema de sons turco ele tem 6 furos na frente e 1 atrás para dar o tom. O alcance é em torno de três oitavas.

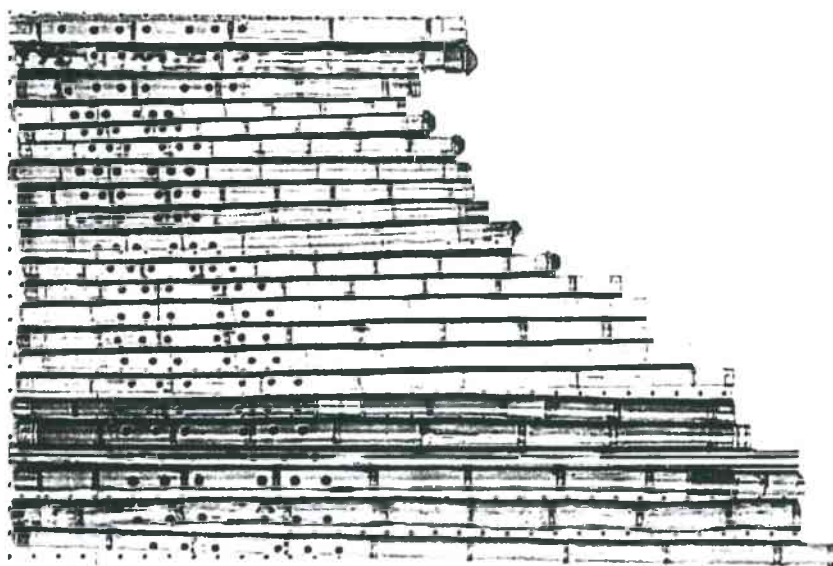


Figura 7. Flautas Ney (Rauf Yekta. “Turk Musikisi”. Istanbul: Pan Editions, 1986)

2. *kudum* (pequeno tambor duplo)

É atualmente um instrumento musical **Mevlevi**, mas também é usado na Música Turca Clássica.

Há três tipos de *kudum*: o *kudum* para música *folk* (*nakkare*), o das bandas militares (*kosh*) e o usado para a música mística.

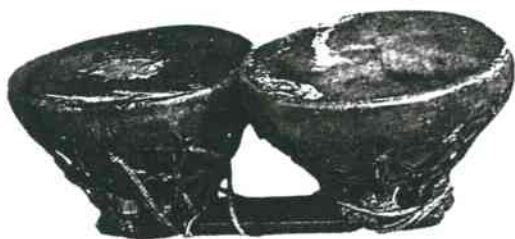


Figura 8. Kudum Nakkare (*folk*)



Figura 9. Kudum-s Militares (*kosh*)

(M. Hurshit Ungay. “Turk Musikinde Usuller ve Kudum”. Istanbul: 1981; e Haydar Sanal. “Mehter Musikisi” Istanbul: 1964: 74.)

O *kudum* usado na música sufi (mística) pode ser de dois tipos: O *kudum Rufai* e o *kudum Mevlevi*. O *kudum* da Ordem *Rufai* faz parte de um grupo de três instrumentos musicais. Os outros dois são o *halile* (pratos) e os *nevbes* (um tipo de tambor feito de madeira com pele esticada.) O *kudum Rufai* é uma peça instrumental tocada com um cinto feito de pele, ao invés de varetas.

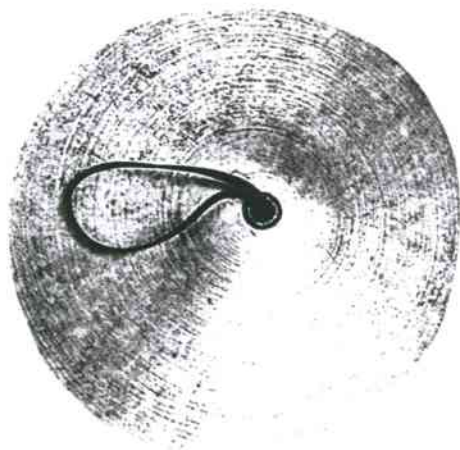


Figura 10. Halile Rufai



Figura 11. Nesbes Rufai e Kadiri

(M. Hurshit Ungay. “Turk Musikisinde Usuller ve Kudum”. Istanbul: 1981.)

O *kudum Mevlevi* é tocado com varetas duplas chamadas *zahme* e sua estrutura circular metálica é de cobre moldado a martelo. O topo é coberto por pele de camelo ou de carneiro, com um diâmetro de 22-30 cm. cada, bem como as cordas que ligam a pele firmemente ao corpo. Sobre esta pele uma outra é colocada. E entre a borda e esta cobertura há um tipo de abafador (*kitik*). A pele costuma ser esticada em um *hamam* (banho turco). O estiramento da pele dura poucos dias, até o ponto em que a pele esteja mole. Depois que as peles e as cordas estiverem secas, a pele é por último esticada firmemente nas cordas. A pele seca e a borda coberta com o abafador dá a esse instrumento um som profundo muito similar ao som de um coração auscultado num estetoscópio.



Figura 12. Kudum Mevlevi
(M. Hurshit Ungay. “türk Musikisinde Usuller ve Kudum”. Istanbul, 1981.)

Os **Rufai** tocam seus *kudum-s* em pé, segurando-os no braço esquerdo, e tocando com a mão direita. Os **Mevlevi**, ao contrário, sentam-se no chão, com os dois *kudum-s* (que fazem diferentes sons), em frente aos seus joelhos. Em baixo de cada *kudum* há sólidas almofadas circulares. (Na Música Clássica, o instrumento é colocado sobre suportes especiais e o músico senta-se numa cadeira.) O cobre e a pele do *kudum* do lado direito são mais espessos que no lado esquerdo, produzindo um tom mais baixo. Teoricamente, há uma diferença de quatro notas entre os dois *kudum-s*; se o da direita produz “F”, o da esquerda deve emitir “B”.

3. *Tambur* (similar a um bandolim longo de 7 cordas - 3 duplas e uma simples)

É um antigo exemplar do bandolim ainda usado em música não-religiosa. Embora existam muitos instrumentos similares no mundo todo, não se encontra o *tambur* turco em nenhuma outra nação. Seu corpo e braço são feitos de madeira dura, preferivelmente de jenipapo. A caixa é de pinho. O comprimento do instrumento é de aproximadamente 35 cm. Ele tem 7 cordas, três das quais são duplas. A última é simples. É geralmente tocado com palheta e raramente com arco. O tom das cordas é de baixo para cima: ré, lá, ré, ré. O alcance (*voice field*) é em torno de 2.5 oitavas.

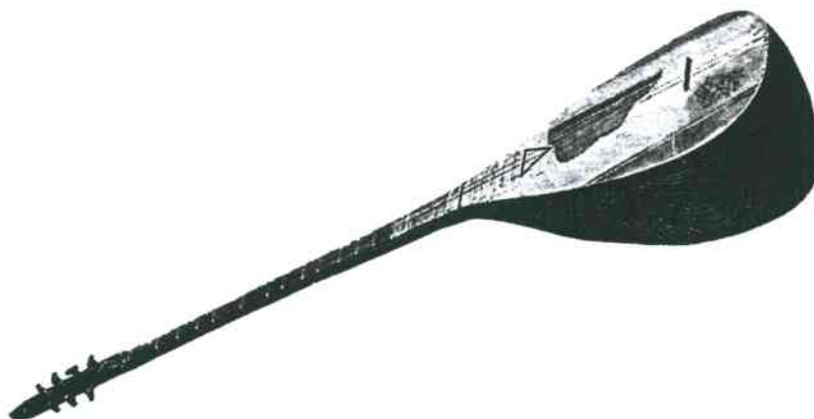


Figura 13. Tambur Mevlevi
(Rauf Yekta. “Shehbal”. Número 58. “Tamburún Tarif ve İyi Tambur Çalanlar”, 1928. Emin Akan. “Tanbur Metodu” Izmir: 1989. Etem Ruhi Ungor. “Turk Folklor Arashtirmaları”. Número 286. Mayıs: 1973.)

4. *Kemençe* (violino pontudo de 3 ou 4 cordas)

A palavra *kemenç* se refere ao *klasik kemenç*, o clássico instrumento musical turco com 3 (algumas vezes 4) cordas. Dois nomes esquecidos usados no passado para o mesmo instrumento são:

- “*Tavshan* (coelho) *Kemenç*”, por causa da semelhança da forma com o coelho; e
- “*Akdeniz* (Mediterrâneo) *Kemenç*”. O nome foi usado em ilhas mediterrâneas como Creta em oposição ao nome “*Karadeniz* (Mar Negro) *Kemenç*”. Os similares desses instrumentos são usados na Música Turca *Folk* em diferentes regiões, e sob diferentes nomes: “*Tirnak Kemanesi*”, “*Tirnak Kemençesi*”, “*Kemane*”.

Madeiras fortes são usadas para o corpo e para os pinos, e cipreste para o arco. Seu comprimento é em torno de 40 cm. O instrumento é tocado de modo a ficar apoiado no joelho esquerdo, de maneira que os próprios dedos da mão esquerda possam também tocá-lo com as unhas enquanto o arco é segurado na outra mão. Essas cordas são afinadas para ré, sol, ré.

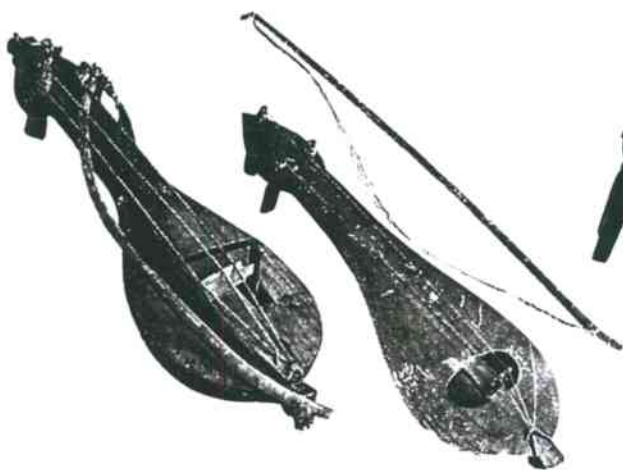


Figura 14. Tirnak Kemanesi

(Haldun Menemencioglu. “Kemençe Hakkında Etud”. Musiki Mecmuasi. Número 260. 1970.)



Figura 15. Tirnak Kemençesi



Figura 16. Kabak Kemane

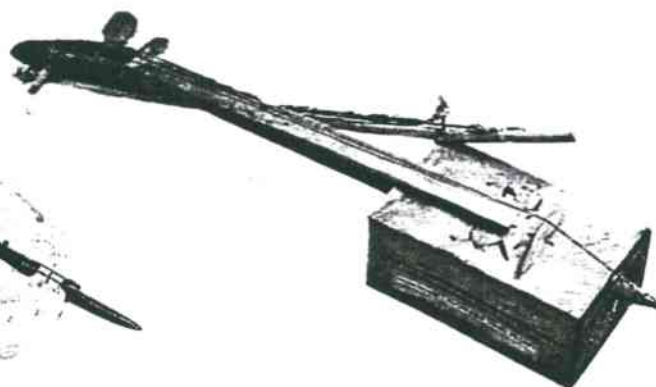


Figura 17. Teneke Kemane

(Haldun Menemencioglu. “Kemençe Hakkında Etud”. Musiki Mecmuasi. N’mero 260. 1970.)

5. **Rebab** (um tipo exótico de violino de 2, 3 ou 4 cordas e com o corpo bem pequeninho)

O **Rebab** é um instrumento da música religiosa. Só recentemente passou a ser usado pelos **Mevlevi**. O corpo é feito de coco e o braço e os pinos são, novamente, feitos de madeiras fortes. As cordas são de cabelo ou intestino de cavalo e afinadas para ré, lá, ré. Ficam bastante próximas umas das outras e são tocadas preferivelmente com um arco, e mais raramente com uma palheta. O comprimento é de aproximadamente 65-75 cm. O **rebab** clássico tinha três cordas, mas atualmente alguns músicos tocam-no com quatro cordas, contrariamente à prática tradicional. A diferença de tonalidade entre as cordas de cabelo de cavalo é de aproximadamente 5 tons.

O **Rebab** é um antigo violínio oriental, que ainda é muito popular nas terras do Leste. Foi primeiro usado na Idade Média pelos turcos, que designavam-no **Iklig**. Um dicionário escrito em 1403 inclui a seguinte descrição do **Rebab**:

*“uma pele de urso esticada em uma casca de coco. O braço deve ser feito de madeira forte, tanto quanto o ébano e a amendoeira.”*¹²⁷

Porque o **Rebab** tradicional era difícil de tocar, o instrumento foi modernizado no começo deste século, com a substituição por cordas metálicas. *“Mas infelizmente as cordas metálicas não podem produzir os sons quentes das cordas de rabo de cavalo, e conseqüentemente os seguidores de Mevlana não aceitam os novos rebab-s.”*

A explicação de Friedlander é de que um **rebab** de cordas metálicas é adequado para ritmos e melodias em *allegro* e para o novo som dele mesmo. No entanto:

*“na música Mevlevi o som é mais importante que a melodia, e por causa de seu expressivo som, o rebab tradicional presta-se, ele mesmo, para a mais alta experiência mística.”*¹²⁸

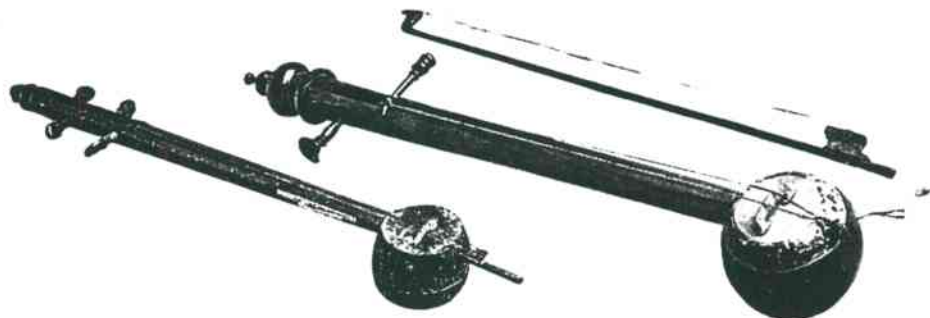


Figura 18. **Rebab** (Sabahattin Volkan. “Rebab”. Musiki Mecmuasi. Número 254. 1970.)

¹²⁷ In: Friedlander, Ira. **The Whirling Dervishes**. NY: State University of New York, 1992.

¹²⁸ IRA FRIEDLANDER. **The Whirling Dervishes**. NY: State University Press, 1992: 141.

6. *Kanun* (um tipo de cítara de 72 cordas)

O *kanun* é um dos mais difundidos instrumentos musicais do mundo oriental. O peito do instrumento é plano e o lado de trás é de madeira de tília. Os pinos são feitos de madeiras fortes como bálsamo, cornélia, cerejeira ou ébano. As cordas são de nylon (polietileno); e o corpo, que tem a forma de um trapézio, tem uma espessura de aproximadamente 5 cm. O tamanho do instrumento varia de 84-86 cm. Cada nota tem três cordas. Em vinte quatro notas há um total de 72 cordas. O bemol e o sustenido são obtidos alterando os pinos, podendo ir de 2 ou 3 até 10. Esses números variam de instrumento para instrumento. O alcance máximo é de 3.5 oitavas.

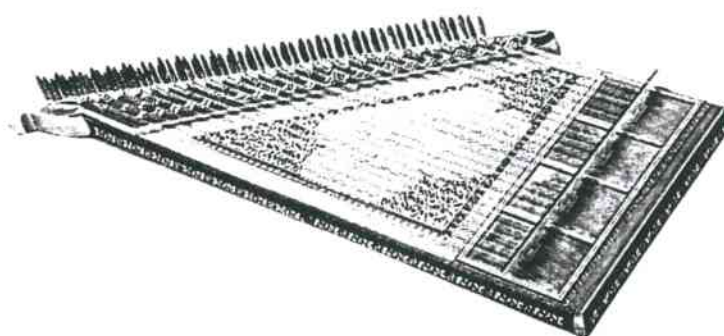
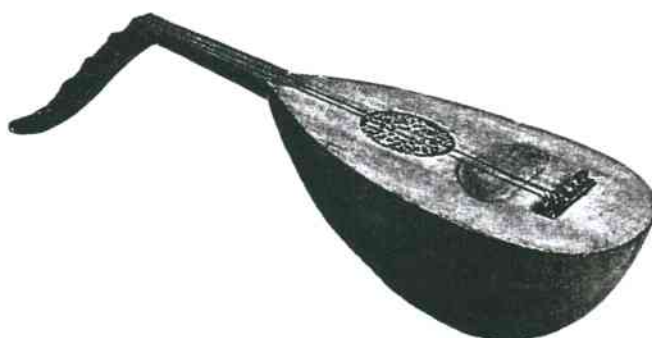


Figura 19. Kanun

(Ismail shençalar. “Kanun Ogrenme Metodu”. Istanbul: 1976. Mutlu Torun. “Kanun Metodu I”. Istanbul: 1985.)

7. *Ud* (um tipo de bandolim pequeno com 5 ou 6 pares de cordas)

O *ud* é o instrumento mais difundido nas nações orientais. Embora seja atribuída a Al-Farabi a sua invenção, afirma-se que ele já era conhecido antes. O lado de trás do corpo oval tem geralmente 19 fatias de alguma madeira forte como mogno, noqueira ou madeira de chifre. O peito é feito de pinho (*fir*), o braço é de madeira de chifre ou noqueira e a caixa é feita de marfim. As cordas são de nylon ou revestidas. O comprimento do *ud* é em torno de 70-75 cm. O instrumento é afinado um tom acima e existem 5 cordas duplas para as seguintes notas: sol, ré, lá, mi, ré, lá. O alcance é em torno de três oitavas.



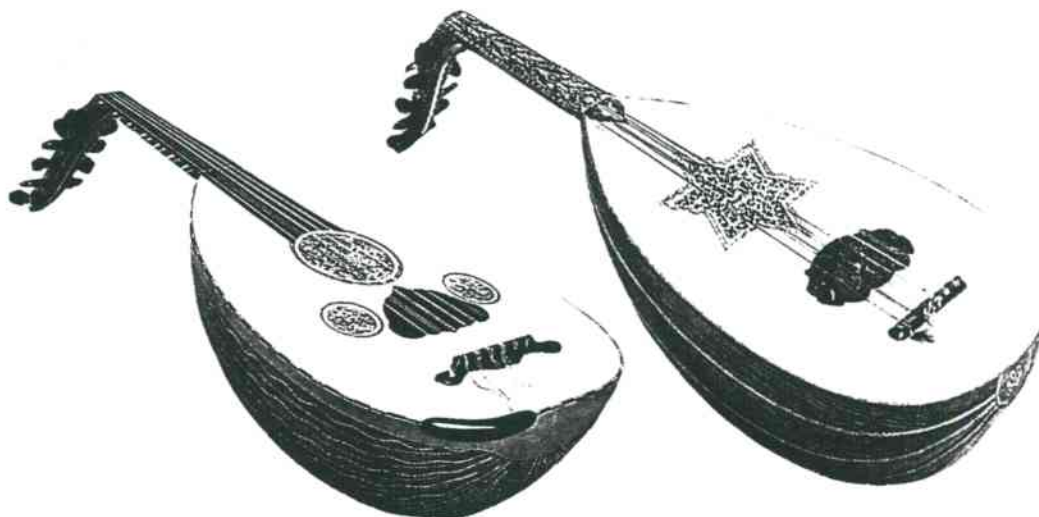


Figura 20. Modelos de Ud

(Kadri Shençalar. “Ud Ogrenme Metodu”. Istanbul: 1974. Mutlu Yorum. “Ud Dersleri”. Istanbul: 1978)

Em oposição ao **mutrip** (orquestra) está o **Sheik**, ou líder espiritual do grupo; e entre esses dois polos estão os “dervixes dançantes”.

Em torno de 42 composições na forma **Mevlevi ayin** foram publicadas. A sequência de movimentos é sempre a mesma:

1. **Taksim**
2. **Peshrev**
3. **Primeiro Selâm**
4. **Segundo Selâm**
5. **Terceiro Selâm**
6. **Quarto Selâm**
7. **Son Peshrev**
8. **Son Yuruk Semai**
9. **Son Taksin**

Qualquer que seja o **ayin** selecionado para a performance, o costume é preceder a cerimônia com o famoso **Nat-i Sherif**, poema em louvor ao Profeta Maomé, feito por Mevlana. O **Taksim** (improvisação) e o **Peshrev** são “formas instrumentais” básicas. O coração mesmo do **ayin** está nos quatro “movimentos vocais” baseados nos textos de Mevlana (Rumi), chamados **Selâm-s**. Os quatro **Selâm-s** acompanham o ritual dos dervixes dançantes. O **Son** (quer dizer final) **Peshrev** é meramente um **Peshrev** no **makam** do repertório, alterado ritmicamente para

cumprir uma função finalizante na sequência. O **Son Yuruk Semai** é uma forma de interlúdio instrumental. Os dervixes param de girar com a nota final do **Son Taksim**.

Conforme observou o etnomusicólogo Karl Signell¹²⁹, o **ayin** é organizado ao longo de linhas que vão o mais longe que as restrições do **makam** permitem. Por outro lado, o **usul** de cada movimento no **ayin** está muito mais rigidamente prescrito. Em qualquer um dos casos, a importância de ambos os sistemas, o **makam** e o **usul**, na organização dos artificios da arte musical turca está claro. E embora seja de uma complexidade profunda, é viável enquanto arte viva.

Agora chegou o momento de inserir a música **Mevlevi**, que é também a Música Turca Clássica, numa classificação mais geral: a música clássica do Oriente Médio, já que ambas são da mesma natureza das músicas clássicas persas e árabes. E embora a música moderna (clássica) de cada uma das três tradições tenha adquirido um caráter próprio de modalidades de execução, devido a fatores locais e a influências regionais, ainda pode-se verificar regras, métodos e terminologias comuns na totalidade de sua teoria musical. Por exemplo, a música instrumental, na sua forma clássica de **taksim** (improvisação instrumental nos moldes clássicos), permaneceu rigorosamente a mesma nos três países.¹³⁰

Tanto os persas quanto os árabes e os turcos beberam das mesmas fontes: as obras de Al-Farabi e Avicena, que trataram a música em seus diferentes aspectos físicos e acústicos. Reconstruíram eles uma teoria da música em uso nos países muçulmanos e parece terem tido como escopo fornecer aos músicos destes países um método que lhes teria permitido dar uma base sólida à sua arte, cujas regras não estavam bem estabelecidas ou se tinham alterado.¹³¹

A verdade é que antes de Al-Farabi (872-950) e Avicena (980-1037), não existiam documentos escritos que nos permitisse conhecer a fórmula da gama musical dos antigos persas, na qual a música árabe foi decalcada. Como a tradição oral veio a prevalecer, a maior parte dos textos musicais não pôde, infelizmente chegar até nós. De modo que para termos uma idéia mais ou menos exata das origens e do desenvolvimento da arte musical tuca, forçoso é recorrer às obras desses teóricos muçulmanos da Idade Média.

Embora esses teóricos tivessem redigido as suas obra em árabe, falam-nos não somente da música desta nação, mas também da música tal como foi praticada no extenso território do

¹²⁹ KARL L. SIGNELL. **Makam - Modal Practice in Turkish Art Music**. New York: Da Capo Press, 1986: 1-19.

¹³⁰ Ver SIMON JARGY. "A Música Popular do Oriente Árabe". In: **A Música no Mundo Muçulmano**. Tradução de Francisco Fernando Lopes. S/D.

¹³¹ Ver M. BARKECHLI. "A Música Iraniana". In: **A Música no Mundo Muçulmano**. Tradução de Francisco Fernando Lopes. S/D.

Império Árabe de então, que compreendia, além dos países habitados pelos próprios árabes, os habitados pelos iranianos - e pelos turcos.¹³²



¹³² Ver A ADNAN SAYGUN. “A Música Turca”. In: A Música no Mundo Muçulmano. Tradução de Francisco Fernando Lopes. S/D; e ALEXIS CHOTTIN. “A Música Árabe”. In: A Música no Mundo Muçulmano. Tradução de Francisco Fernando Lopes. S/D.

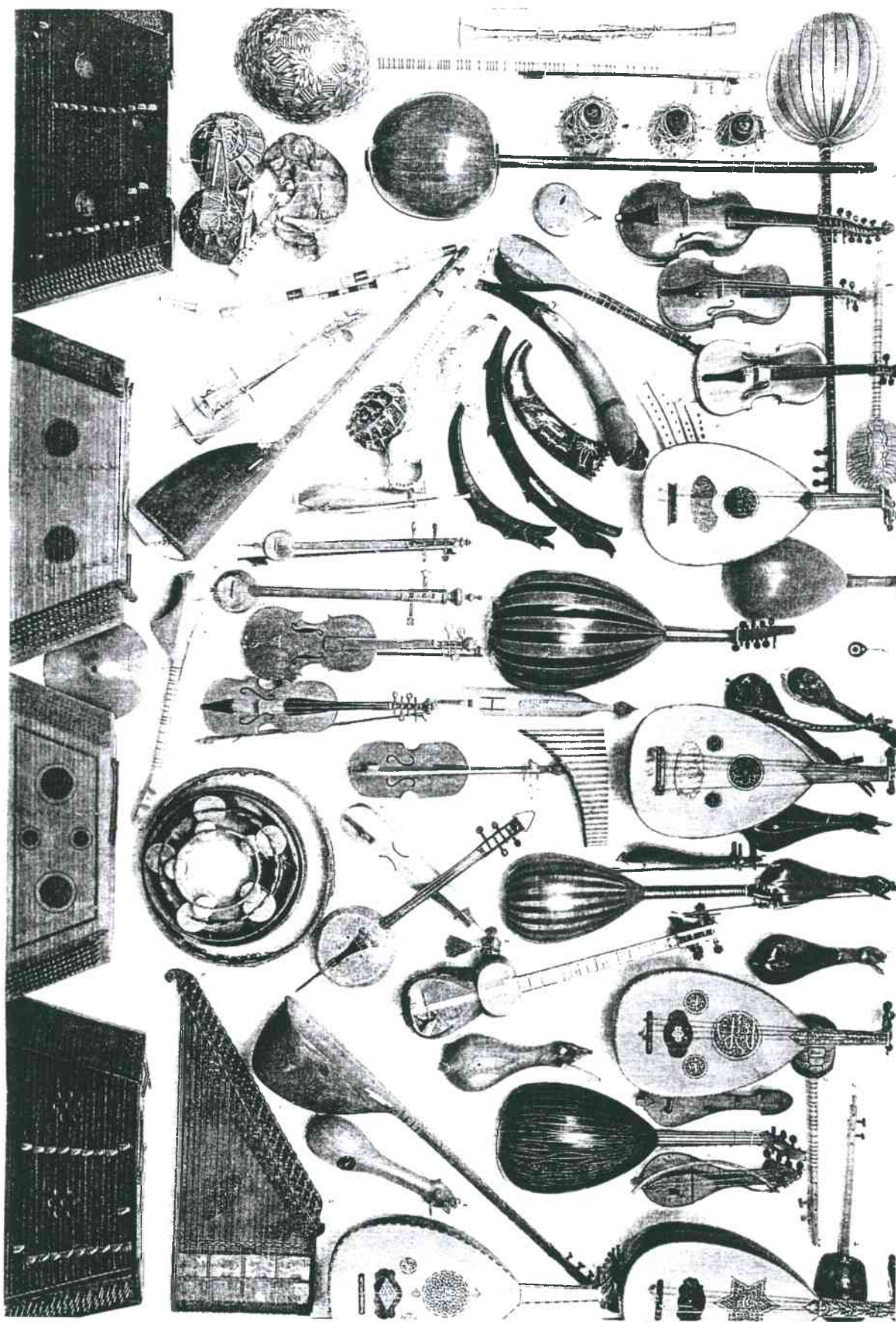


Figura 21. Instrumentos Musicais Turcos

IV. ENTRE O CAMELO E O LEÃO: A DIALÉTICA DO GIRO DERVIXE

O camelo representa a montaria que ajuda a atravessar o deserto, graças à qual se pode alcançar o centro oculto, a Essência Divina. Companheiro nas travessias do deserto, é o veículo que conduz o homem de um oásis a outro.¹³³

O leão representa a força animal bruta, que transmutada, torna-se potência desenvolvida, força dominada e disponível.¹³⁴

Com as mesmas metáforas, o Zaratustra de Nietzsche¹³⁵ descreve os três estágios das metamorfoses psíquicas do ser humano no caminho para o despertar: a transformação do espírito em camelo, do camelo em leão, e do leão, finalmente, em criança. Aqui resumo as três etapas:

“Há muitas coisas pesadas para o espírito, para o espírito forte e sólido, respeitável. A força deste espírito está bradando por coisas pesadas, e das mais pesadas”, diz Zaratustra. Nesse momento, o espírito sólido transforma-se num camelo, ajoelhando-se para que o carreguem bem.

O camelo representa o espírito sólido, sobrecarregado de fardos pesadíssimos; assim ele corre pelo deserto; assim ele corre pelo seu deserto.

Mas, *“para criar a liberdade e um santo não, mesmo perante o dever, para isso, meus irmãos, é preciso o leão.”*, ruge Zaratustra.

No deserto mais solitário, então, se efetua a segunda transformação: o espírito torna-se leão; quer conquistar a liberdade e ser senhor no seu próprio deserto.

“Dizei-me porém, irmãos: que poderá a criança fazer que não haja podido o leão? Para que será preciso que o altivo leão se mude em criança?”, pergunta Zaratustra. E ele mesmo responde:

*“A criança é a inocência, e o esquecimento, um novo começar, um brinquedo, uma roda que gira sobre si, um movimento, uma santa afirmação.”*¹³⁶

Transportando essas metáforas para a jornada espiritual do **Sama**, poderíamos dizer que o camelo representa o estágio do discípulo com os seus pesados fardos, os obstáculos que ele precisa transcender para chegar ao conhecimento. Como um camelo, ele curva-se diante do mestre e de seu ensinamento. Ao longo do processo vai se desvencilhando de suas amarras

¹³³ Ver J. CHEVALIER. Dicionário dos Símbolos. RJ: Ed. José Olímpio, 1996: 171-172.

¹³⁴ Idem. pp. 538-540.

¹³⁵ F. NIETZSCHE. Assim Falava Zaratustra. RJ: Ed. Tecnoprint, S/D.

¹³⁶ Idem. pp. 34-35.

terrenas, transformando-se, assim, em leão. Para Rumi¹³⁷, esse é o ponto de necessidade que vem num dado momento, a intensidade feroz que destrói a prisão do ego, e abre-se em luz e num outro campo de ser.

O leão não tem a passividade do camelo. O leão ruga. Ele fala numa linguagem forte e quer, antes de tudo, que a Verdade venha à tona e seja vista. *“Quando o leão entra, a revolução começa. A energia do leão e a energia do guerreiro são próximas.”*¹³⁸

Leões não carregam bagagem. Cada leão é seu próprio passado. O leão não se sente desprotegido, mesmo quando está só. O leão é independente e quer que cada um responsabilize-se totalmente por si mesmo.

Para o espírito do leão, devoção e disciplina não são suficientes. Ele quer liberdade, potência, força. Por isso é também associado ao sol. (Na poesia de Rumi, seu mestre Shams é frequentemente associado com o sol, e com o leão.) O leão quer mais luz. Mais luz!!

O atributo principal do camelo é a temperança; o do leão é a autoridade, a autoridade sobre si mesmo. E também uma autoridade que vem de viver próximo a um senso profundo de ser que ele não trairá. Em alguns momentos impõe a si mesmo uma dura restrição; em outros, celebra, deleita-se. Ele pode. O leão possui disciplina; aprendeu a controlar a sua voracidade. Está liberto de seus condicionamentos; afastou-se do tumulto do mundo. Assim é o dervixe girante, que no êxtase embriagante de sua dança, alcança um tal desprendimento e liberdade, que já não mais pertence a esse mundo. Talvez aqui ele se torne criança.

Agora, amigos leitores, peço-lhes um pouco de paciência camela e de fôlego leonino para atravessarmos o deserto etnográfico do **Sama**.

O **Sama** que será descrito aqui foi realizado em Istambul no dia 12 de maio de 1996, na histórica “Casa Mevlevi Galata” (“Galata Mevlevihanesi”), que hoje é um museu de nome “Divan Edebiyati Muzesi” (“Museu Divan de Literatura”), e que já foi, num passado não muito distante, uma “tekkyá” Mevlevi. A cerimônia teve início por volta das 16:00hs., após um concerto de Música Turca Tradicional, executado pelos próprios músicos “Mevlevi”.

Participaram da performance 20 homens: 10 músicos, 9 “semazen” (dervixes dançantes), sendo que um deles é o “semazenbash” (mestre de cerimônias) e o “Sheik”.

¹³⁷ J. RUMI. Feeling the Shoulder of the Lion. Selected Poetry and Teaching Stories from the Mathnawi. Versions by Coleman Barks. Threshold Books.

¹³⁸ Ver COLEMAN BARKS. In: J. Rumi. Feeling the Shoulder of the Lion. Threshold books, pp. Xi.

Os 10 músicos posicionaram-se no andar superior, num grande camarote aberto, de frente para o local onde se posicionaria mais tarde o mestre de cerimônias, fazendo, assim um ângulo frontal inclinado para baixo, já que os outros 10 dervixes posicionariam-se no andar térreo. A cerimônia durou aproximadamente 50 minutos:

Os dervixes entram no “semahane”, literalmente, a “casa do Sama”, conduzidos pelo “semazenbashi”, e lentamente, com as cabeças tombadas para frente, alinham-se na sala octogonal, posicionando-se no lado direito de quem entra no espaço.

Todos estão igualmente trajados: uma calça branca justa, um vestido também branco sobre a calça, com a saia comprida até os pés, tipo godé (não pude averiguar se a saia é separada do vestido ou não), uma sobre-blusa branca do mesmo tecido do vestido (que assemelha-se a um algodão), parecendo um colete de mangas compridas, uma faixa preta larga na cintura, um manto preto com mangas longas por cima de toda a roupa, um chapéu de feltro marrom em forma de dedal alongado e uma sapatilha-bota, com um zíper lateral, preta de couro macio, o que, além de não sujar os pés, facilita o deslizar durante o giro. O único que difere ligeiramente dos outros na indumentária é aquele que representa o Sheik, um turco de nome Nail Kesova, que, ao contrário dos outros dervixes que estão com o manto preto apenas jogado por sobre a roupa, veste o manto propriamente, com os braços nas mangas, e tem o chapéu envolto numa faixa verde-musgo.

Existe todo um simbolismo relacionado às diferentes partes da vestimenta dos dervixes dançantes: o chapéu de feltro alto representa a pedra tumular, o vestido branco a mortalha, e o manto negro que os envolve o túmulo, de onde devem surgir para um novo nascimento, conforme diz o poema do próprio Rumi:

*“O chapéu redondo na cabeça,
o manto dervixe sobre o corpo
são minha lápide e mortalha.
O que pareço?
Qual o meu preço no mercado do mundo?”*

*Do jarro de vinho
emborcado no alto da minha cabeça,
não deixo que derrame uma só gota.
e ainda que goteje,
contempla apenas o poder de Deus:
a cada gota derramada, recolho pérolas do mar!”*¹³⁹

¹³⁹ J. RUMI. Poemas Místicos Divan de Shams de Tabriz. SP: Attar Editorial, 1996: 98.

O mestre de cerimônias, na hierarquia do **Sama** é o que está mais próximo do posto de Sheik. Nas cerimônias de **Sama**, o Sheik é sempre o último a entrar no “semahane”. Ele pára para saudar na linha-eixo para o seu posto e prossegue para caminhar lentamente em direção ao tapete vermelho de pele de carneiro para honrar Shams de Tabriz, mestre de Rumi, e que representa o sol. Os músicos estão no lado oposto, numa plataforma suspensa, de frente para o “sheik”.

Começa o **Sama**:

1. NAT-I SHERIF (HONORÁVEL POEMA) - INVOCAÇÃO, OFERENDA

NOME TURCO: MEVLANAYA OVGU - “ORAÇÃO EM LOUVOR A MEVLANA”

Música: canção solo para uma voz.

Coreografia: os dervixes ficam parados em meditação.

O **nat** é cantado em um estilo litânico por um dos **ayinhans** (músicos) que ficam de pé enquanto cantam. Sua sequência sugere um chamamento. É uma invocação, um elogio, uma prece a Mevlana, ao Profeta Maomé e a todos os profetas que vieram antes dele. Ao invocá-los, estão invocando Deus, que criou todos eles. O **hafiz**, que deve conhecer o Alcorão inteiro de memória, começa a cerimônia cantando a oração para Mevlana e uma sura do Alcorão. A sura é cantada em árabe¹⁴⁰ e a oração à Mevlana, cuja tradução apresento abaixo, é em persa:

*“Oh, Mestre Mevlana, amigo da verdade,
 Tu, o bem-amado de Deus,
 Profeta sem igual do Criador
 Tu, o puro Ser que Deus escolheu entre as criaturas.
 Oh, meu amigo e Sultão,
 Tu, o bem-amado do Eterno,
 O Perfeito e o mais exaltado Ser do universo,
 Tu, o escolhido entre os profetas e a luz de nossos olhos,
 Oh, Mevlana, amigo da verdade!
 Oh, meu amigo e sultão,
 Mensageiro de Deus,
 Tu sabes quão fracas e sem defesas são as pessoas,
 Tu és o guia dos fracos e a base do espírito,
 Amigo da verdade, meu Sultão,
 Tu, cipreste no jardim dos profetas,
 Tu, estação de primavera no mundo do conhecimento,
 Tu, jacinto e roseira no jardim dos profetas
 Tu, um cantor melodioso do mundo superior,
 Shams de Tabriz louvou a glória do Profeta,
 Tu, o Purificado, o Escolhido, Imponente e Maior,
 Oh, tu, que curas o coração,
 Amigo de Deus!”*

Então o som do **kudum** (um pequeno atabaque duplo) quebra o silêncio. É o **bun-be**, o som de tambor que segue à invocação, e que simboliza a ordem divina do Criador. Logo em seguida começa a improvisação de flauta **ney**.

¹⁴⁰ Ver I. FRIEDLANDER. The Whirling Dervishes. NY: State University of New York Press, 1992.

Em quase todas as culturas, o ruído do tambor é associado à emissão do som primordial, origem da manifestação e, mais geralmente, ao ritmo do universo. No Hinduísmo, este é o seu papel, enquanto atributo de “Shiva”, personificação dos ciclos de expansão e contração do universo, o deus dançarino de quatro braços, que segura um tambor na mão direita superior; ou da “Dakini” búdica, cujo ritmo liga-se à expansão do “Dharma” (lei cósmica), sobre o qual o Buda evoca o “tambor da imortalidade”.¹⁴¹

Na China antiga, o tambor é associado ao poder “Yang”, e acompanha o som do trovão. Esse simbolismo é bastante evidente no “I Ching” chinês, o “Livro das Mutações”, onde o trovão, que assemelha-se ao som do tambor, aparece em diversos hexagramas. No hexagrama 51, denominado “Chên”, “O Incitar” (comoção, trovão), o trovão aparece repetido nos dois trigramas. Esse hexagrama representa o filho mais velho, aquele que se apodera do comando, enérgica e poderosamente, e tem como símbolo o trovão que irrompe da terra, causando com seu impacto temor e tremor:

“A comoção gerada pela manifestação de Deus nas profundezas da terra atemoriza o homem. Porém, esse temor diante de Deus é bom, pois júbilo e alegria podem vir em seguida. Quando um homem chega, em seu interior, à compreensão do que significa o temor e o tremor, ele está a salvo de qualquer medo provocado por condições externas. Mesmo quando o trovão eclode, espalhando terror num raio de cem milhas, ele permanece tranquilo e reverente em espírito, não interrompendo o rito do sacrifício. Este é o espírito que deve animar os líderes e dirigentes da humanidade - uma profunda seriedade interior imune a todos os terrores vindos do exterior.”¹⁴²

O uso do tambor de guerra é também relacionado ao trovão e ao raio, sob o seu aspecto destruidor. Em consequência disso, na Índia, o tambor está muito associado à Indra, o deus da guerra, que é, ao mesmo tempo o deus protetor das colheitas.

Assim, o tambor é também o símbolo da arma psicológica que desfaz internamente toda a resistência do inimigo; é considerado sagrado ou sede de uma força sagrada; ele troveja como um raio, é ungido, invocado, e recebe oferendas, conforme mostra esse trecho do “Attharva Veda” hindu:

***“Vá falar aos inimigos da falta de coragem
e de esperança, ó tambor!
revolta, perturbação, temor, eis o que lhe insuflamos:***

¹⁴¹ Ver FRITJOF CAPRA. **O Tao da Física**. SP: editora Cultix, 1993: 183-184.

¹⁴² Ver **I Ching - O Livro das Mutações**. Tradução do chinês para o alemão, introdução e comentários de Richard Wilhelm. Tradução para o português de Alayde Mutzenbecher e Gustavo Alberto Corrêa Pinto. SP: Editora Pensamento, 1987: 159)

*abate-os, ó tambor!
 Tu que és feito da árvore e da pele das vacas vermelhas.
 Óh, bem comum a todos os clãs,
 vá falar de alarme aos nossos inimigos...
 ...Que os tambores gritem através do espaço
 quando partirem derrotados os exércitos inimigos,
 que avançam em fileiras!”¹⁴³*

Tambores mágicos são também usados pelos xamãs das regiões altaicas nas cerimônias religiosas. Eles reproduzem o som primordial da criação e levam ao êxtase. Parecem representar dois mundos separados por uma linha: “por vezes, uma árvore da vida atravessa essa linha; o mundo superior é celestial e tranquilo, ou alegre; o mundo inferior parece ser o das lutas entre os homens, da caça, da colheita; o tambor serve, provavelmente, para as iniciações e marca os ritos de passagem que conduzem o homem à segurança, tornando-o mais forte e mais feliz, mais próximo da força celeste. O tambor é como uma barca espiritual que nos faz atravessar do mundo visível ao invisível. Está ligado aos símbolos de mediação entre o céu e a terra.”¹⁴⁴

No Sama, esse simbolismo é bastante evidente, pois a batida do tambor marca com muita precisão o início da sequência cerimonial que acompanha a “passagem” de uma situação para outra; é uma passagem dentro do próprio rito de passagem. É uma etapa autônoma, com função e significados próprios dentro da totalidade ritual; seus participantes são instantaneamente transportados para um outro estado de percepção, onde algumas fronteiras entre o profano e o sagrado, o externo e o interno, o humano e o divino, são atravessadas.¹⁴⁵

De fato o som do tambor parece possuir propriedades que nos fazem saltar de um estado para outro, como se nele estivesse contida uma senha secreta que nos coloca de imediato em contato com as batidas do coração. Paramos de pensar, pois. E mesmo que esta parada dure um milésimo de segundos, é ela que nos transporta provisoriamente de um tempo “cronológico” para um outro “cosmológico”, para o “momentum” (cósmico) presente, onde sentimos-nos parte do ritmo do universo, no qual o coração, em nós, é o porta-voz.

¹⁴³ Ver Dicionário dos Símbolos. pp.861.

¹⁴⁴ Ver Dicionário dos Símbolos. pp. 862.

¹⁴⁵ Ver ARNOLD Van GENNEP. Os Ritos de Passagem. “Coleção Antropologia”, número11. RJ: Editora Vozes, S/D.

2. NEY TAKSIMI (IMPROVISAÇÃO SOLO DE FLAUTA NEY)

NOME TURCO: HAZIROL - “ESTAR PRONTO”

Música: NEY TAKSIN (Instrumental de flauta ney)

Coreografia: os dervixes continuam parados em meditação.

O **taksim** é a parte mais criativa e imprevisível, do ponto de vista da estética musical, da cerimônia Mevlevi. É uma improvisação de ney, que dura aproximadamente três minutos. É o que se pode chamar de um breve concerto solo de música instrumental, com interpretação de flauta, representando o primeiro sopro que dá vida para tudo, o sopro divino.

No Sama, todos os instrumentos musicais têm um caráter simbólico. O principal deles é o do ney, a flauta de bambu. Encontramos a metáfora da flauta para o homem em toda a obra de Rumi, que diz que o ser humano deve estar disponível para o Criador como a flauta para o sopro do músico:

*“Escuta a flauta de bambu, como se queixa,
lamentando seu desterro:
‘desde que me separaram de minha raiz,
minhas notas queixosas arrancam lágrimas de homens e mulheres.
Meu peito se rompe, lutando para libertar meus suspiros,
e expressar os acessos de saudade de meu lugar.
Aquele que mora longe de sua casa
está sempre ansiando pelo dia em que há de voltar.
Ouve-se meu lamento por toda a gente,
em harmonia com os que se alegram e os que choram.
cada um interpreta minhas notas de acordo com seus sentimentos,
Mas ninguém penetra os segredos de meu coração.
meus segredos não destoam de minhas notas queixosas,
E no entanto não se manifestam ao olho e ao ouvido sensual.
Nenhum véu esconde o corpo da alma, nem a alma do corpo,
E no entanto homem algum jamais viu uma alma.’
O lamento da flauta é fogo, e não puro ar.
Que aquele que carece desse fogo seja tido como morto!
É o fogo do amor que inspira a flauta,
É o amor que fermenta o vinho.
A flauta é confidente dos amantes infelizes;
Sim, sua melodia desnuda meus segredos mais íntimos.
quem viu veneno e antídoto como a flauta?”*

*Quem viu consolador gentil como a flauta?
A flauta conta a história do caminho, manchado de sangue, do amor,...*

(Rumi)¹⁴⁶

A flauta de bambu ou cana (*ney*) tocada pelos dervixes durante suas sessões de *zikr*, e principalmente durante o oratório espiritual (o próprio *Sama*), simboliza, em síntese, a alma separada de sua Fonte divina, que aspira a ela retornar. E esse é o motivo de suas lamentações. Por isso, diz Rumi, dirigindo-se a Deus: “Nós somos a flauta, e a música vem de Ti.” E diz, ainda, numa de suas quadras: “Escuta a cana - ela conta tantas coisas! Ela conta os segredos ocultos do Altíssimo; sua forma externa é pálida, e seu interior é oco. Deu a cabeça ao vento, e repete: Deus, Deus, sem palavras e sem línguas.”

Os sufis dizem que a flauta - o *ney* - e o homem de Deus são uma única e mesma coisa.

Rumi conta que o profeta Maomé, em certa ocasião, revelou ao genro, Ali, segredos que lhe proibiu repetir. Durante quarenta dias, Ali esforçou-se por manter a palavra dada; depois, incapaz de controlar-se por mais tempo, dirigiu-se ao deserto, onde, com a cabeça inclinada sobre a abertura de um poço, pôs-se a narrar as verdades esotéricas. Enquanto durou esse momento de êxtase, sua saliva foi tombando dentro do poço. Pouco tempo depois, brotou um pé de cana nesse mesmo poço. Um pastor cortou-o, fez buracos num dos pedaços, e começou a tocar no tubo de bambu. Essas melodias tornaram-se célebres; vinham multidões para ouvi-las, enlevadas. Até mesmo os camelos chegavam, e punham-se à escuta em volta do pastor. A notícia chegou aos ouvidos do Profeta, que chamou o pastor e lhe pediu para tocar. Todos os assistentes entraram em êxtase. “Essas melodias - disse então o Profeta - são o comentário dos mistérios que eu comuniquei a Ali em segredo. Contudo, se alguém dentre vós, homens puros, estiver destituído de pureza, não poderá ouvir e entender os segredos sentidos na melodia da flauta, ou gozá-los, pois a fé é toda ela feita de prazer e paixão.”¹⁴⁷

Na tradição mitológica ocidental, Pã, deus das grutas e dos bosques, personificação da vida pastoral, metade-animal e metade-homem (da cintura para baixo tinha corpo de bode, semelhante ao dos faunos e dos sátiros), teria sido o inventor da flauta, ao som da qual regozijava os deuses, as ninfas, os homens e os animais. A flauta evoca também, mais próxima do nosso tempo, a lenda de Hans, o “flautista de Hamelin”, que conduzia, com sua flauta, as crianças à caverna da montanha, que representa a reintegração no estado edênico.

¹⁴⁶ J. RUMI. *Masnavi*. RJ: Ed. Dervish, 1993: 17-18.)

¹⁴⁷ Rumi, *Mathnavi*, 4, 2232; 6, 2014; In: Aflaki, Manaqib ulkarifin, da trad. fr. de Huart, T. 2, p. 8; In: J.

Na tradição chinesa, podemos citar a lenda de “Suo-che e Long-yu”, que salienta, igualmente as virtudes sobrenaturais do som da flauta (“cheng”). O som dessa flauta fazia soprar uma brisa suave, trazia nuvens coloridas e, sobretudo fazia aparecerem as Fênix que conduziam o casal ao paraíso dos Imortais. É importante notar que, na China, o transporte beatífico realiza-se por intermédio de pássaros, cujo simbolismo é análogo ao dos anjos.

O som da flauta parece, universalmente, representar a música celeste, a voz dos anjos, o lamento da alma, ou o som de Deus.

Traçando um paralelo entre o que diz Rumi sobre o simbolismo da flauta - de que o homem deve ser tão disponível quanto a flauta para o sopro divino - e a tradição hindu sobre a coluna vertebral humana, não posso, também, deixar de fazer uma analogia entre a flauta e a espinha dorsal:

É na coluna vertebral que se localiza, segundo a tradição hinhu, o canal etéreo central (“sushumna”), juntamente com os condutores de “prana” (bio-energia) de polaridades negativa ou feminina (“ida”) e positiva ou masculina (“pingala”), por onde fluem as correntes de vitalidade dos “chakras” ou centros de força, os pontos de conexão ou enlace pelos quais flui a energia de um a outro veículo ou corpo do homem. Assim, simbolicamente, os “chakras” seriam os buracos da flauta, e a coluna vertebral etérea, a própria flauta, por onde deve subir, após transmutado, o fogo serpentino ou “kundalini”, uma energia física, de natureza nervosa e manifestação sexual, latente no homem comum, e que, desperta, circula em espiral no corpo humano através dos “chakras” até chegar no cérebro. Em plena atividade se lhe pode denominar “A Mãe do mundo” porque vivifica os diversos veículos humanos, de modo que o ego seja consciente em todos os mundos.¹⁴⁸

Outra versão do simbolismo da flauta para a coluna vertebral, esta nem tão esotérica assim, embora muito bela, é o poema moderno do russo Maiakóvski, que escreveu a sua “**A Flauta Vértebra**”:

**“A todas vocês,
que eu amei e que eu amo,
ícones guardados num coração-caverna,
como quem num banquete ergue a taça e celebra,
repleto de versos levanto meu crânio.**

Penso, mais de uma vez:

CHEVALIER. **Dicionário dos Símbolos**. RJ: Ed. José Olímpio, 1996.

¹⁴⁸ Ver C. W. LEADBEATER. **Os Chakras**. SP: Editora Pensamento, S/D. Ver também C. G. JUNG. **A Energia Psíquica**. RJ: Editora Vozes, 1987.

*seria melhor talvez
 pôr-me o ponto final de um balaço.
 Em todo caso
 eu
 hoje vou dar meu concerto de adeus.
 Memória!
 Convoca aos salões do cérebro
 um renque inumerável de amadas.
 Verte o riso de pupila em pupila,
 veste a noite de núpcias passadas.
 De corpo a corpo verta a alegria.
 Esta noite ficará na História.
 Hoje executarei meus versos
 na flauta de minhas próprias vértebras.”¹⁴⁹*

Os dervixes, agora sentados de joelhos, ouvem o som penetrante da flauta solitária, o **ney**, a flauta de bambu. Permanecem assim até o momento em que o som da flauta pára e os outros instrumentos iniciam seu concerto. Quase que no mesmo instante, entre o silenciar da flauta e o primeiro toque do tambor, os dervixes inclinam seus corpos para frente, batendo com as palmas das mãos no chão. Com este movimento, estão indicando o dia do último julgamento e também simbolizando a ponte Sirat, que liga este mundo ao paraíso, a qual o dervixe deve cruzar para alcançá-lo. Diz-se que esta ponte é tão fina quanto um cabelo e tão cortante quanto uma navalha.

Como que numa sequência de movimentos, os dervixes, após tocarem o solo com as mãos, levantam-se. O Sheik também fica de pé, e todos juntos inclinam seus corpos para frente, na clássica maneira de saudar dervixe, formando, assim, com o tronco e a cabeça, um ângulo perpendicular à cintura. O Sheyk, então, dá um passo a frente de seu posto, virando-se para o tapete onde estava sentado antes e, após inclinar sua cabeça para frente, num gesto simbólico de saudação a Mevlana (Rumi) e Shams de Tabriz (mestre de Rumi e símbolo do Sol, no Sama), ele começa lentamente a caminhar ao redor do “semahane”, seguido de todos os dervixes. É o início do **devri-veledi**, o “Ciclo do Sultão Walad”.

¹⁴⁹ MAYAKÓVSKI, V. Poemas. SP: Perspectiva, 1989: 73

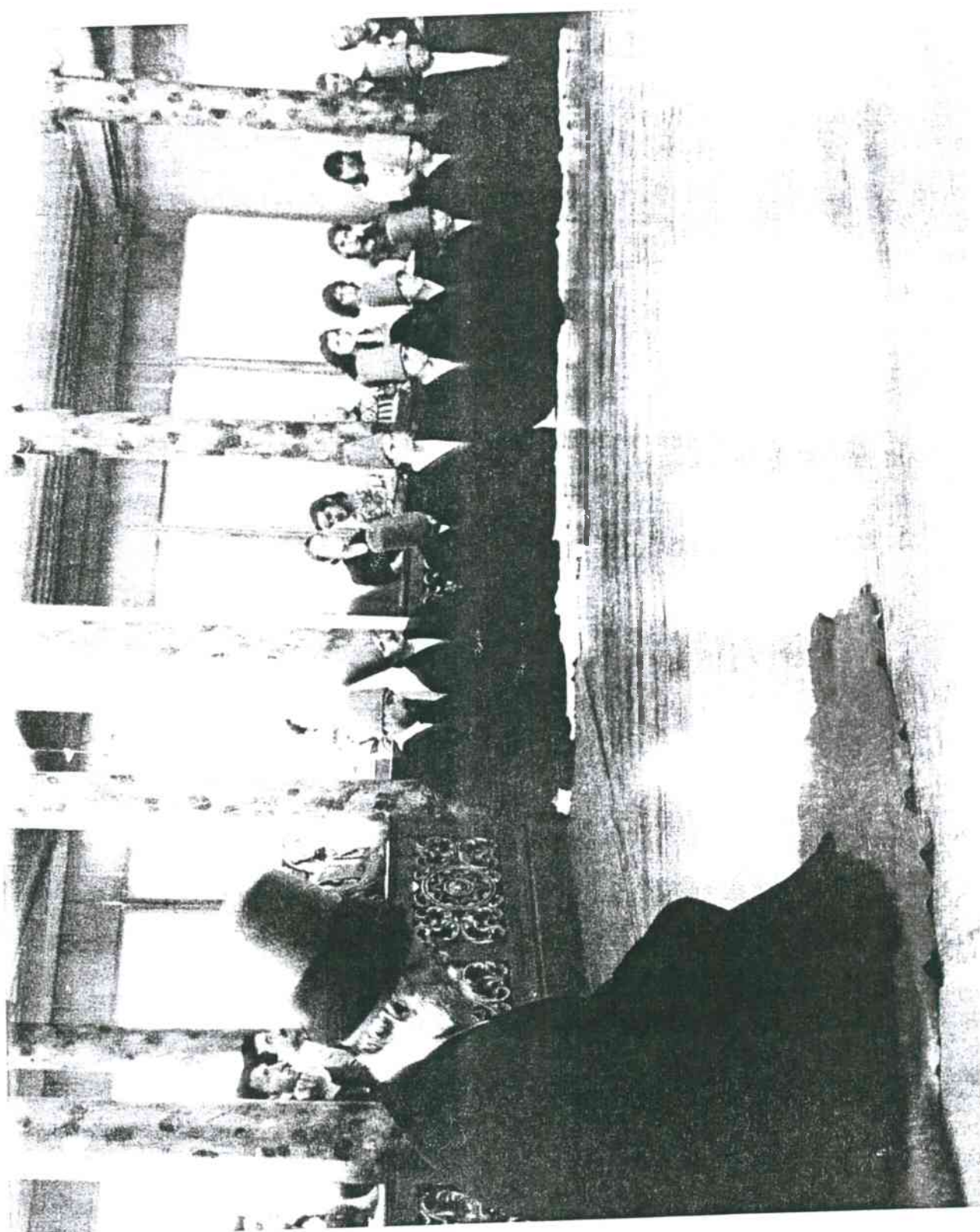


Figura 22. Sheik Nail Kesova e Dervixes Giradores. Casa Mevlevi Galata. Istanbul, Turquia: 1996.

(Foto da autora)

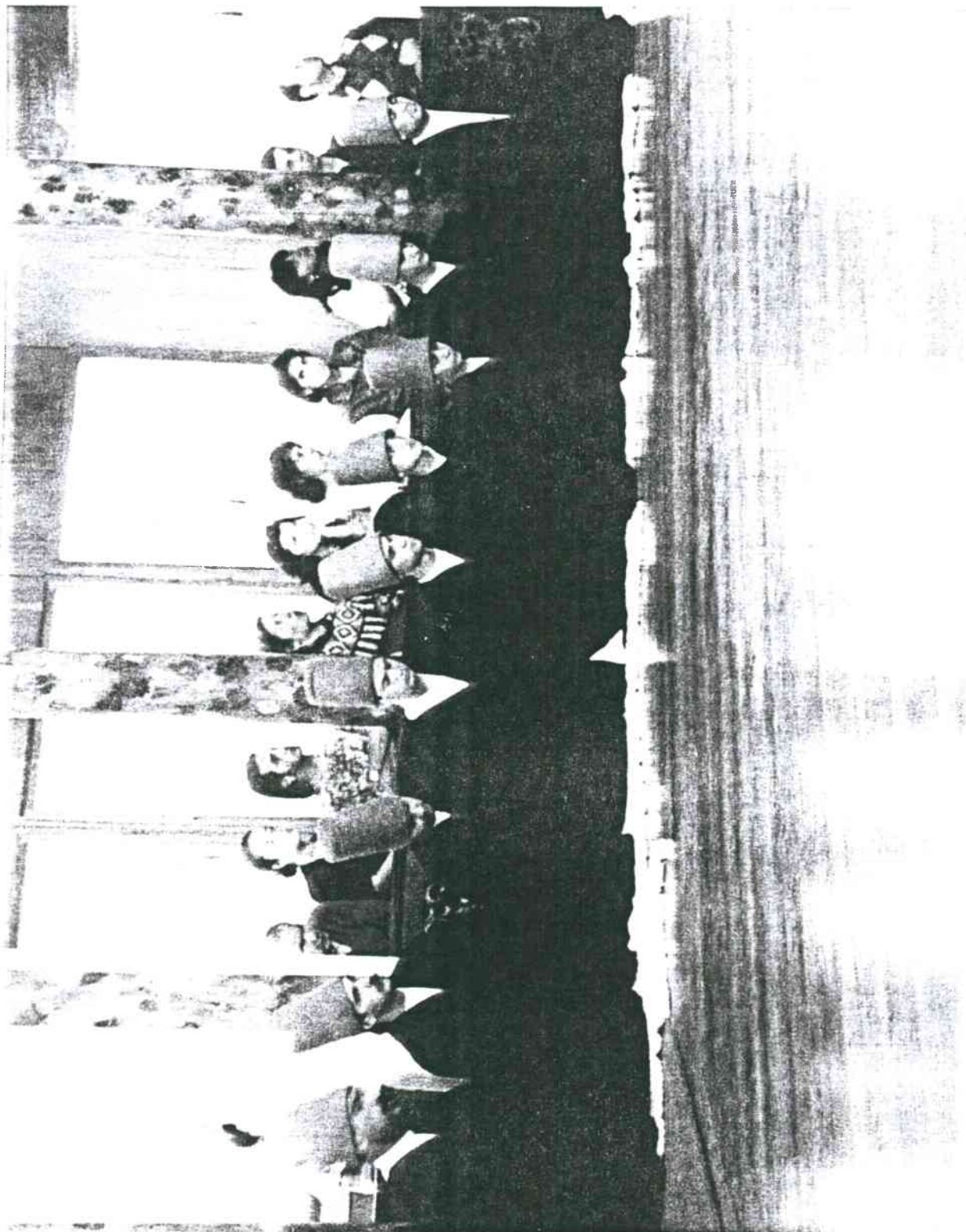


Figura 23. Dervixes Giradores. Casa Mevlevi Galata. Istanbul, Turquia: 1996.

(Foto da autora)

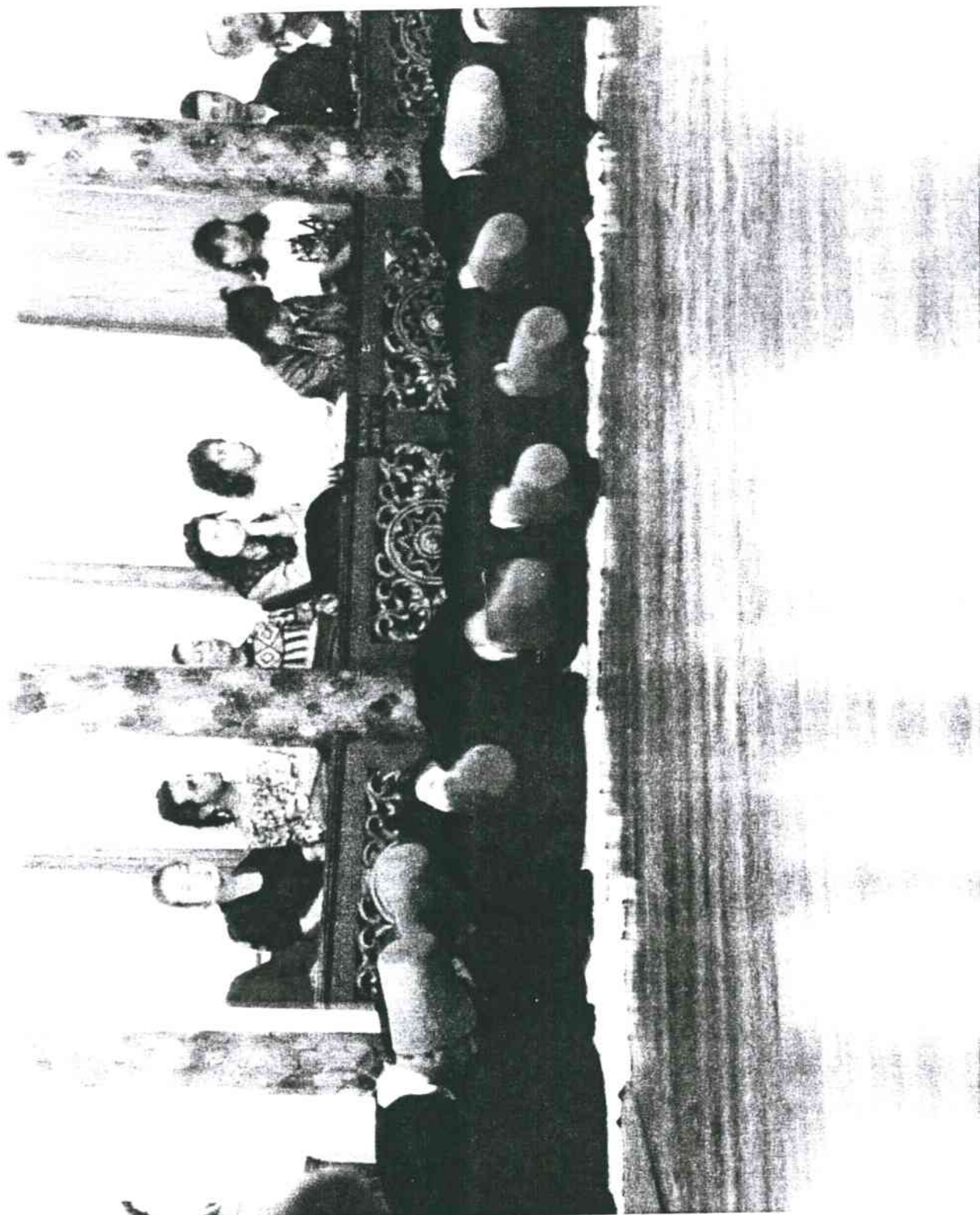


Figura 24. Dervixes Giradores. Casa Mevlevi Galata. Istanbul, Turquia: 1996.

(Foto da Autora)

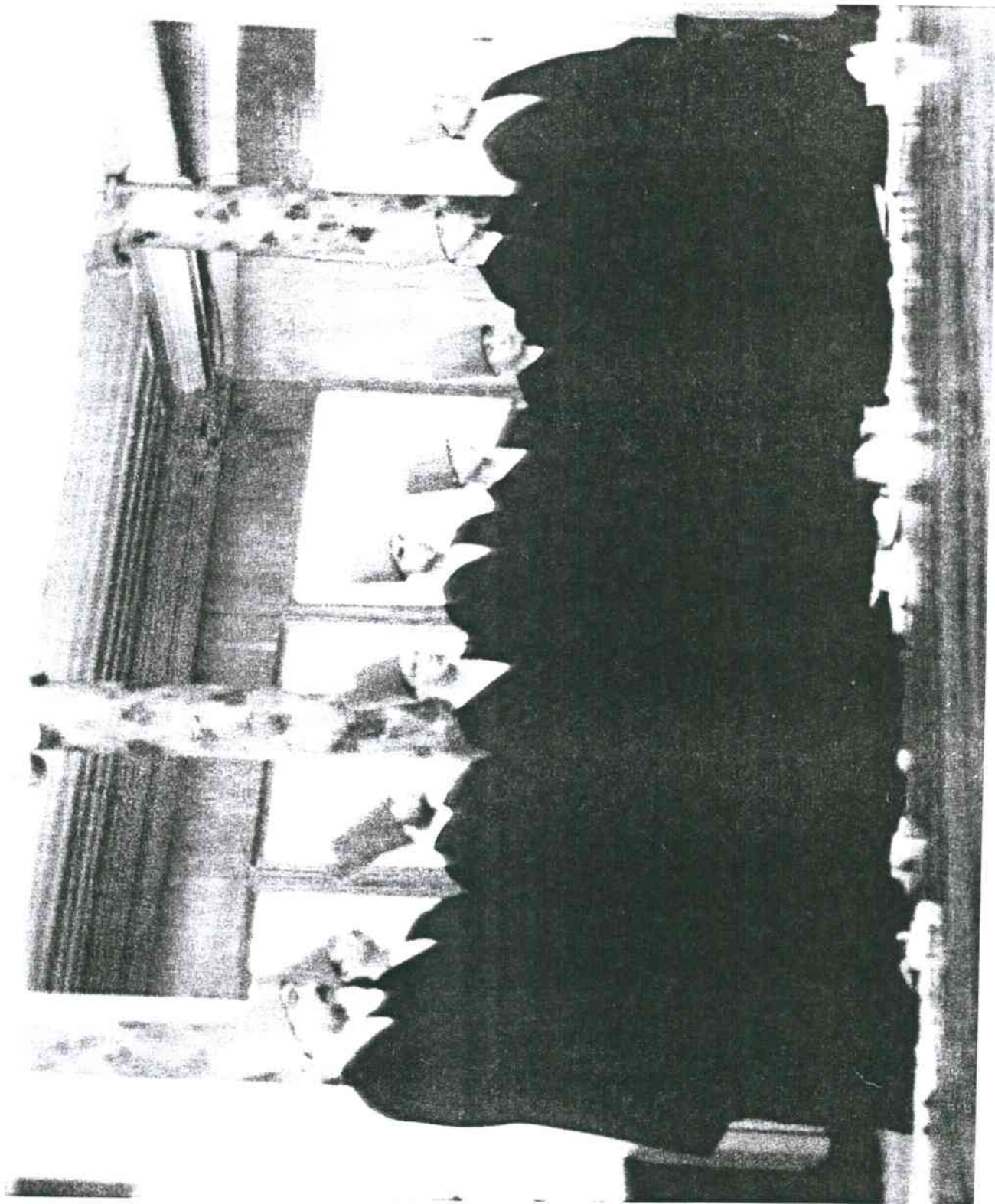


Figura 25. Dervixes Giradores. Casa Mevlevi Galata. Istanbul, Turquia: 1996.

(Foto da autora)



Figura 26. Dervixes Dançantes preparando-se para girar. Casa Mevlevi Galata. Istanbul, Turquia: 1996. (Foto da autora)

3. DEVRI VELEDI (AO REDOR DE WALAD): 3 CAMINHADAS EM CÍRCULO - “AO REDOR DO SHEIK”

Música: **PESHREV** (prelúdio com longos padrões rítmicos)

Coreografia: três circum-ambulações.

Ritmo: Devri Kebir

Compasso: 54/4 (que são as mais longas sentenças musicais usadas na música Mevlevi) ou 28/4

O **Devri Veledi** é acompanhado por uma música chamada **peshrev**, que é uma forma bem conhecida de música, geralmente consistindo de quatro partes com longos padrões rítmicos, costumando ser tocada no começo de qualquer performance de Música Clássica Turca.

O **PESHREV** é formado de quatro partes intituladas **hane**. Geralmente, no final de cada **hane** há uma parte chamada **teslim** (que é considerada a parte mais bonita da melodia do **peshrev**). Não é o caso da composição apresentada aqui, que é bastante antiga, de modo que o primeiro **hane**, que é a entrada no **makam**, se afirma como **teslim**.

Além desses elementos, o **peshrev** é modelado num grande compasso (**usul**), cujo ritmo é o **devri kebir** (grande ciclo). As sentenças musicais de compasso 56/4 ou 28/4 são as sentenças rítmicas mais longas usadas na Música Mevlevi. Este ritmo cria o efeito de canto, embora seja tocado sem voz.

O **DEVRI VELEDI** é o “Ciclo do Sultão Walad”. Consiste em três caminhadas em círculos, no sentido anti-horário. Esta parte do **Sama** não existia no tempo de Mevlana. Foi introduzida após sua morte. Acrescentada à cerimônia por seu filho mais velho, o Sultão Walad, simboliza a saudação de alma para alma, ocultadas por formas e corpos.

Durante este ciclo, os dervixes que tomarão parte no giro, juntamente com o Sheik, caminham ao redor do “semahane” (a sala cerimonial) três vezes, saudando-se mutuamente cada vez que passam diante do tapete do Sheik, assim: o dervixe que passa primeiro em frente ao tapete, pára, volta seu corpo para trás, de modo que fique exatamente de frente para o próximo dervixe que vem caminhando, espera que este chegue ao tapete, e ambos, face a face, cumprimentam-se. Depois da saudação mútua, o dervixe que ficou de costas para o círculo, vira-se novamente, retomando a caminhada. Todos os outros fazem o mesmo: param diante do tapete, cumprimentam-se mutuamente e caminham em círculo, repetindo o trajeto 3 vezes. Quando eles

se saúdam, olham entre as sobrancelhas do dervixe oposto e “contemplam a manifestação divina entre eles”¹⁵⁰. Isto é conhecido como **mukabele** (retribuir de uma ação) e tornou-se o nome da cerimônia Mevlevi.

Esta parte do **Sama** ficou conhecida como **Devri-Veledi** (caminhar do Sultão Walad), em honra ao filho de Rumi, e simboliza a identidade do homem e seu lugar dentro do círculo. A **halka** (círculo de dervixes) é uma posição usada em muitas ordens sufis. O círculo de **zıkr** é uma mandala viva.

Primeiramente, o círculo é um ponto estendido; é o desenvolvimento do ponto central; participa da perfeição do ponto. Por conseguinte, o ponto e o círculo possuem propriedades simbólicas comuns: perfeição, homogeneidade, ausência de distinção ou de divisão. Segundo Proclo, todos os pontos da circunferência reencontram-se no centro do círculo, que é seu princípio e seu fim. O centro é o pai do círculo, disse Plotino; e conforme Angelus Silesius, o ponto conteve o círculo. Ou ainda, num outro nível de interpretação, poderíamos comparar o centro e o círculo a Deus e à criação.

A comparação neoplatônica de Deus a um círculo, cujo centro está em toda parte, é um tema que reaparece em todos os autores sufistas. Rumi opõe a circunferência do mundo dos fenômenos ao Círculo do Ser Absoluto. Rumi diz, também, que se se abrisse um grão de poeira, nele se encontraria um sol e planetas a girar à roda. Um físico diria o mesmo de um átomo.

O círculo, livre das perfeições ocultas do ponto primordial, pode ainda simbolizar o mundo, quando este se distingue de seu princípio. É o signo da Unidade de princípio, e também o do Céu cósmico, de movimento circular e inalterável, em suas relações com a Terra: como tal, indica a atividade e os movimentos cíclicos de ambos.

O movimento circular é perfeito, imutável, sem começo nem fim, e nem variações, o que o habilita a simbolizar o tempo. Assim, estaria associado também a outros símbolos, como a roda girante e o número zero, ambos relacionados com o tempo.

Os babilônicos utilizaram a roda para medir o tempo: dividiram-na em 360 graus, decomposto em seis segmentos de 60 graus, designando o universo, o cosmo. Dai se retirou, mais tarde, a noção de tempo infinito, cíclico, universal, que foi transmitida na antiguidade - à época grega, por exemplo - através da imagem da serpente que morde a própria cauda.

¹⁵⁰ Ver I. FRIEDLANDER. **The Whirling Dervishes**. NY: State University of New York Press. 1992: 91.

Na baixa Mesopotâmia, o zero é o número perfeito, que exprime o todo, e portanto o universo. Quando dividido em graus, representa o tempo. Do círculo e da idéia de tempo, nasceu a representação da roda, que deriva dessa idéia, e que sugere a imagem do ciclo correspondente à noção de um período de tempo. Desta forma, o simbolismo do círculo abrange tanto a eternidade quanto os perpétuos reinícios.¹⁵¹

A “abóbada giratória dos céus”, a “roda do céu”, são expressões correntes na literatura persa. Implicam na idéia de destino, conforme nos mostra o poema do sufi e filósofo Omar Khayyam:

***“Uma vez que a roda do céu jamais girou com a vontade de um sábio,
que importa se contém sete ou oito céus!”***

No plano arquitetônico, o círculo precedeu a cúpula. As igrejas românicas que reproduzem o Santo Sepulcro de Jerusalém tomam uma forma arredondada, tal como as igrejas construídas pelos templários. O círculo é bizantino de origem. Nas construções bíblicas judaicas e cristãs, o círculo não aparece. Já na tradição islâmica, a forma circular é considerada como a mais perfeita de todas. Em Meca, por exemplo, o cubo negro da Kaaba ergue-se em um espaço circular branco, e a procissão de peregrinos inscreve, ao redor do cubo negro, um círculo ininterrupto de prece, retomando, nisso, um rito que é pré-islâmico.

Poucos ritos são tão universalmente comprovados como a circum-ambulação. Os hebreus a praticavam em torno do altar (ver Salmos, 26); da mesma forma o fazem o bispo católico, em torno da igreja que ele consagra e o padre em torno do altar que ele incensa. Os budistas, os lamistas, os hindus e os chineses a praticam largamente. O rito é bem conhecido das populações centro-asiáticas e siberianas, mas certamente o é também das populações africanas e dos povos indígenas da América.

Jung também explorou o simbolismo do círculo, desenhando-o como uma imagem arquetípica da inidade e da totalidade da psique ou self, de que fazem parte tanto o consciente quanto o inconsciente, em todos os seus aspectos; tanto o mundo pessoal e temporal do ego quanto o mundo impessoal e intemporal do não-ego; além de simbolizar a relação entre o homem e a natureza.¹⁵²

¹⁵¹ Sobre o simbolismo do círculo, ver J. CHEVALIER. **Dicionário dos Símbolos**. RJ: Ed. José Olímpio, 1996: 250-256.

¹⁵² Ver C. G. JUNG. **O Homem e Seus Símbolos**. RJ: Editora Nova Fronteira, S/D: 240 - 249.

No círculo, todos são iguais, e juntos, são apenas um. É no círculo que a identidade do grupo enquanto tal se afirma. O círculo é o símbolo da identidade cultural¹⁵³ por excelência, onde é possível reafirmar a construção do espaço social, bem como de suas fronteiras. É um corpo único, formado por pessoas que compartilham dos mesmos valores e práticas.

Depois de circular o hall três vezes, o último dervixe saúda o posto e retorna para completar a caminhada até que o Sheik ocupe seu posto. Eles agora, todos, saúdam, e num movimento simultâneo, removem suas túnicas, beijam-nas e deixam-nas caídas, atiradas no chão. Quando eles atiram os mantos, simbolicamente, estão deixando suas tumbas, suas amarras terrenas, e preparando-se para moverem-se em direção a Deus.

O dervixe, com sua cabeça vestida (pedra tumular de seu ego), sua saia branca (a mortalha de seu ego), nasce espiritualmente para a verdade, removendo sua capa, seu manto negro. Ele gira e avança para a maturidade espiritual através dos estágios do **Sama**.

O Sheik permanece em pé, parado sobre o seu tapete, enquanto os outros vão se aproximando um a um, com os braços cruzados sobre o peito e as mãos tocando os ombros, saudando o Sheik e, muito lentamente, como que em câmera lenta, abrindo-se para o giro. O **Sama** propriamente dito está começando.

¹⁵³ Sobre o conceito de "identidade cultural" ver R. C. DE OLIVEIRA. **Identidade Étnica, Identificação e Manipulação**. In: Identidade, Etnia e Estrutura Social. SP: Pioneira, 1996; e M. CARNEIRO DA CUNHA. **Etnicidade**. In: Antropologia do Brasil: mito. História. Etnicidade. SP, Brasiliense, 1986: 100: "A construção do espaço social, bem como de suas fronteiras, só é possível através de uma identidade étnica estabelecida num sistema de multiplicidade, diferença e contraste com outra (s) identidade (s)." A autora está se referindo às sociedades indígenas, mas, a meu ver, o conceito também cabe aqui. Segundo Carneiro da Cunha, a escolha dos tipos de traços culturais que irão garantir a distinção do grupo enquanto tal, depende dos outros grupos em presença e da sociedade em que se acham inseridos, já que os sinais diacríticos devem poder se opor, por definição, a outro de mesmo tipo.

ACEMAŞIRAN PEŞREVI

Devr-i kabir

Nâyl Dede Salih Efendi

2. Hane.

3. Hane.

4. Hane.

4. SAMA (RODOPIO, COM 4 “SELAM” OU SAUDAÇÕES)

NOME TURCO: **DAN DUR** - “GIRANDO”

Música: **AYIN**

Coreografia: os dervixes giram, fazendo pausas entre uma saudação e outra.

O **Sama** simboliza, em suas partes, os diferentes significados de um ciclo místico para a perfeição. Girando, rodando em direção à “Verdade”, ele transmuta sua mente, cresce através do amor, deserta, abandona seu ego, encontra a verdade, e chega ao “Perfeito”. Então, ele retorna de sua jornada espiritual como um homem que alcançou maturidade e perfeição maiores, tanto quanto desenvolveu a capacidade de amar e estar a serviço da criação.

No começo, e em cada estágio do **Sama**, quando está com os braços cruzados, o dervixe representa o número um¹⁵⁴, e testemunha, afirma a unidade de Deus. Enquanto está girando, seus braços estão abertos; sua mão direita voltada para o céu, pronta para receber as bênçãos de Deus, e sua mão esquerda voltada para a terra, aonde ele deve distribuir essas bênçãos. Ele gira da direita para a esquerda, pinando, compassando ao redor do coração, seu ponto-eixo.

Udhrib el-kalba wa yata'addaba el-fahdu (frase secreta dos dervixes dançantes):

***“Bata no cão
e verá o leão
comportar-se. “***

Sua interpretação depende de um jogo de palavras com os vocábulos “cão” e “leão”. Embora se escrevam com seus nomes, ao pronunciar a senha usam-se como homófonos. Em vez de dizer cão (kalb), o sufi diz coração (qalb) e , em lugar de leão (fahd), fahid (o negligente). A frase passa a ser então:

***“Bata no coração
e os negligentes
se comportarão.”***

¹⁵⁴ O Um é o local simbólico do ser, fonte e fim de todas as coisas, centro cósmico e ontológico. É também o centro místico de onde irradia-se o espírito como um sol. O Um representa Deus, o Único; é escrito da mesma forma que a letra **alif** (=a), a primeira do alfabeto árabe-persa. No alfabeto **abjad** esta letra também tem o valor de Um.

O coração aqui se refere ao órgão espiritual a que os sufis chamam de “Qalb”, localizado no lado esquerdo do peito, na região do coração físico; e os negligentes às faculdades do indivíduo, que passam a comportar-se corretamente. Idries Shah diz que aí está a divisa que apresenta os movimentos de “bater no coração” estimulados pelos movimentos e concentrações dos dervixes dançantes.

Esse órgão espiritual, a que os sufis chamam coração (“qalb”), mal se distingue do espírito (“ruh”), localizado na mesma altura do coração, mas no lado direito (ambos análogos aos “chakras” hindus).

*Segundo Ibn Arabi, o coração do místico é absolutamente receptivo e plástico. Por esse motivo, ele assume qualquer forma pela qual Deus se revele. Existe aí uma analogia entre a raiz da palavra “qalb” (coração), **qlb**, e a raiz de “qâbil”, **qlb**, que significa receber, ser passivo, receptivo.*

O despertar do coração, no sufismo, está ligado a vários processos de transformação alquímica da consciência (“sirr”). É que os sufis acreditam que existe um estado especial dentro do ser humano que pode ser ativado, um estado não-emocional e tampouco intelectual, tal como se experimenta normalmente. Algumas ordens especializaram-se em certas quantidades de técnicas, todas com a finalidade de ativar esse estado, para transmutar a consciência e refinar o ser. Essa força secreta, para o sufí, é a fonte e a essência da própria vida; é a essência tão poderosa que transforma tudo que entra em contato com ela. É a essência do homem, que participa do que as pessoas chamam de divino. “É a luz do sol, capaz de erguer a humanidade até uma nova etapa”:

***“O homem, primeiro que tudo
nasceu do domínio mineral.”***

(Rumi)

“O metal humano precisa ser refinado e expandido.”

(comentarista sufista dos poemas evolucionistas de Rumi)

O **Sama** consiste em 4 saudações ou “selam”. No final de cada uma, como no início, o dervixe testemunha, pela sua aparência, a unidade de Deus.

4.1. ILALLAH - INDO PARA DEUS

NOME TURCO: **HAKKA YURUYUSH** - BUSCANDO DEUS

Primeira Saudação: **Birinci Selam**

Ritmos: **Devri-Revân** (Ciclo Andante) ou **Duyek**

Compasso: 14/8 ou 8/4

O **ILALLAH** simboliza o despertar do homem para a verdade através da parada das ondas mentais. Representa sua concepção completa da existência de Deus como criador e seu próprio estado de criatura.

O primeiro **selam** do **AYIN** (a música do **Sama**) chama-se **Birinci Selâm**. É o começo do **Ayin** (canção de agradecimento a Deus). Suas melodias são usualmente longas. O ritmo usado é chamado de “ciclo andante” (**Devri-Revân**). Suas batidas são 14/8. Ocasionalmente, um ritmo conhecido como **du-yek** (dois para um) é usado.

Os músicos na plataforma estão tocando, enquanto os dervixes, com sua mão direita sobre o ombro esquerdo e sua mão esquerda sobre o ombro direito, lentamente caminham para o lugar onde está o Sheik. O mestre de cerimônias é o primeiro a chegar no local onde o Sheik está parado. Ele saúda o Sheik, seu pé direito sobre o esquerdo e seus braços cruzados nos ombros. Ele beija a mão direita do Sheik, recua para trás e, ficando uns cinco pés do posto, está na posição de começar diretamente o **Sama**.

Cada dervixe se aproxima do Sheik desta maneira. Ele saúda, beija a mão direita do Sheik, o Sheik beija seu chapéu, o dervixe o saúda novamente e recua para trás do mestre de cerimônias para uma instrução silenciosa. Se o pé do mestre de cerimônias estiver estendido para fora de seu manto negro, é sinal para o dervixe dançante que a área para fora está bloqueada para ele, e ele deve começar a girar mais para dentro. Se o sapato está escondido, o dervixe continua a caminhar passando pelo Sheik e abrindo-se a girar por fora.

Todos os dervixes abrem-se e giram, enquanto os músicos tocam e o coro canta. Os giradores têm os braços esticados, a palma direita para cima e a esquerda para baixo. A energia de cima entra pela da palma direita, passa através do corpo, que é um canal visível, e, segundo explicou-me um dervixe, como esta graça é universal, passa através da palma esquerda para a terra. Com os braços estendidos, o dervixe abraça Deus. Enquanto eles giram, o Sheik está

parado no seu posto. Eles giram no sentido anti-horário, repetindo seu inaudível **zikr**: “Allah, Allah!”

*“Na noite da criação,
enquanto todos dormiam
lá estava eu, desperto:
testemunhei o primeiro instante
e ouvi a primeira história jamais contada.*

*Fui o primeiro a enredar-me
nos cabelos do grande imperador.
Girando ao redor do eixo do êxtase,
entrei em rotação como a roda do céu.
Como descrever isso a ti,
que foste criado tanto tempo depois?
Fiz companhia àquele amado antigo
e sedento como um cântaro quebrado
bebi o vinho amargo de sua tirania.
Vivi na sala dos tesouros.
Por que não brilharia como a taça do rei?
Sou o segredo que jaz no fundo do oceano.
Por que a bolha não se tornaria mar?
Silêncio!
Ouve apenas tua voz interior.
Recorda o primeiro instante:
estamos além das palavras.”¹⁵⁵*

Aqui os giros tomam conta do espaço, e as saias brancas se inflam durante o movimento. Rodopiam de braços abertos, girando, girando. A mão esquerda voltada para o chão e a direita para o céu. Os dervixes giradores se movem como se fossem eixos do mundo.

De acordo com Moore¹⁵⁶, “as dobras de sua túnica são comprovadamente estendidas por uma força centrífuga, seu peso enquadrado submetido ao seu pé esquerdo. Os olhos graves parecem focar seu polegar e a inclinação de sua cabeça é acentuada por seu alto chapéu colorido-café. Os braços relaxados são estendidos lateralmente; a mão direita em concha ascendente, para cima e a esquerda para baixo. Esta é a representação viva do Lam-Alif, das letras nucleares do epigrama árabe La-Ilaha-Illa-Allah (“não existe deus, só Deus”)¹⁵⁷

¹⁵⁵ J. RUMI. Poemas Místicos - Divan de Shams de Tabriz. Seleção, Tradução e Introdução de J. J. de Carvalho. SP: Attar Editorial, 1996: 145.

¹⁵⁶ J. MOORE. The Whirling Dervishes - a Commemoration. London: International Rumi Committee (U.K.), 1974.

¹⁵⁷ Idem. pp. 08.

Para James Moore, a dança dervixe é um momento fora do tempo, quando o mundo gira desordenadamente, mas o homem, centrado nele mesmo, estende-se para cima, para uma certa qualidade de percepção; “então o tempo pára”:

*“Novos órgãos de percepção passam a existir
em consequência da necessidade.
Portanto, ó homem, aumenta tuas necessidades
e poderás expandir tua percepção.”*

(Rumi)

Depois de aproximadamente dez minutos, a música pára, e os dervixes completam um giro que os coloca de frente para o Sheik, cessando o giro. O movimento é tão rápido que suas saias ondulantes enrolam-se ao redor de suas pernas, enquanto eles reverenciam inclinando-se para o lugar onde se encontra o Sheik.

Este **selam** é repetido mais três vezes, cada uma sobre o mesmo comprimento de tempo. No segundo, terceiro e quarto “selam”, o dervixe que está cansado deve retirar-se e permanecer parado no lado, enquanto os outros giram.

ACEMAŞIRAN AYIN-I ŞERİFİ

Düyek

Hüseyn Fanreddin Dede Efendi

Her . . ru zi ba mi de

. . di se lâ mün a ley . . kü ma yâ . ri hey sul

. tâ ni men hey . . yi hey . hün .

kâ . . ri men sin ca

ki şek . ne şî ne dü en . vak . .

ti mür . . te za yâ . ri hey sul

tâ ni men hey . . yi hey hün

kâ . . ri men tâ zan

na sı . . bi bah şe dü des ti

mesi . . hi aşk yâ . ri hey sul

tâ ni men hey . yi hey . hün

kâ . . ri men mer mür

de ta . se a de tü bi . . ma . .

ri ta . . . si fa ya . ri hey . . sul

ta ni men . . . hey . yi hey hün . kã . ri mën

ha ber . . kün . ey . si ta . . te . . ya . .

ri ma ta

ki der . . ya . bed . . di li hon . ha

ri ma ta

ha ber . . kün an . . ta bi . . bi a . .

si han ta Ki ta . . şer . bet . .

di hed . bi . . ma . ri ma ta ah

der dü Sem . sed . din . bü üea . ser
an ha ya li can fe ta yi

ma ye i der ma ni ma
bah fi sa zi bi nu zir

Bi se rú sa . . . ma . . . ni i as
Hem e mi ri . . . mec li sú hem

kas bú ved . sa . . . ma . . . ni ma
Sa ki i ger da ni ma.

Ey . . . cā nū ci han . cā nū ci han

Ba ki i nist cūz . as : ki ke di . mū sa hi dū . .

Sa . ki i nist . . . Ber . Kā'be i nis .

. ti . . . ta va fi da . red A . sik . ki zi Kā . .

be es tū ā fa . . ki i nist . .

hey . . yi hey ta' nā . . yi men

hey yi hey . zi ba . . yi men

cā . . ni men cā . . nā . ni men . .

. . hey . yi hey . mak . . . bu . li men

4.2. MAALLAH - COM DEUS

NOME TURCO: HAKKA YAKLASHMA - PERTO DE DEUS

Música: **AYIN**

Segunda saudação: **Ikinci Selam**

Ritmo: **Evfer**

Compasso: 9/8 ou 9/4

O **MAALLAH** é a parte do **Sama** que expressa o êxtase do homem testemunhando o esplendor da criação diante da grandeza e onipotência de Deus.

O segundo **selam** do **AYIN** (a música do **Sama**) é conhecido como **Ikinci Selâm**. Seu padrão rítmico é denominado **Evfer**. Este ritmo é conhecido também por **Aksak**, por empregar grupos rítmicos de dois tamanhos em uma relação matemática assimétrica, um contendo duas batidas e outro três. O **Evfer** é composto de 9/8 batidas.

*“Vem, vem, tu que és a alma
da alma da alma do giro!
Vem, cipreste mais alto
do jardim florido do giro.
Vem, não houve nem haverá
jamais alguém como tu.
Vem e faz de teus olhos
o olho desejante do giro.
Vem, a fonte do sol se esconde
sob o manto da tua sombra.
és dono de mil Vênus
nos céus desse remoinho.*

*O giro canta tuas glórias
em mil línguas eloquentes.
Tento traduzir em palavras
o que se sente no giro.
Quando entras nessa dança,
abandonas os dois mundos;
é fora deles que se encontra
o universo infinito do giro.*

*Muito alto, distante se vê
o teto da sétima esfera,
mas muito além é que encontras*

a escada que leva ao giro.

*O que quer que exista, só existe no giro;
quando danças, ele sustenta teus pés.
Vem, que este giro te pertence
e tu pertences ao giro.
O que faço quando vem o amor
e se agarra ao meu pescoço?
Seguro-o, aperto-o contra o peito
e arrasto-o para o giro!
E quando as asas das mariposas
abrem-se ao brilho do sol
todos caem na dança, na dança
e jamais se cansam do giro!”¹⁵⁸*

Os dervixes estão girando ao redor de um centro. Este centro tem diversos campos de significação: ora representa o sol, ora shams de Tabriz, ora deus, ora o coração. O simbolismo de girar ao redor do coração é fundamental para a análise do Sama.

Universalmente, o coração físico é visto como o centro vital do ser humano, associado com importantes funções, e relacionado a símbolos diversos. O coração é de fato o órgão central do indivíduo, correspondendo, de maneira muito geral, à noção de centro.

A cultura ocidental fez do coração a sede dos sentimentos, ao contrário das civilizações orientais (chinesa, persa, árabe), que localizaram nele a inteligência e a intuição.

Na Grécia, o coração foi tomado como símbolo das funções intelectuais, e não como sede efetiva das mesmas, por ser este o responsável pela circulação sanguínea.

Para os hindus, o duplo movimento de sistole e diástole do coração faz dele ainda o símbolo do duplo movimento de expansão e reabsorção do universo, representado na figura de quatro braços, Shiva.¹⁵⁹

Por estar no centro, os chineses o associam com o elemento terra. Mas em razão de sua natureza - porque ele é o Sol - atribuem-lhe também o elemento fogo, podendo elevar-se até o princípio da luz. A luz do espírito e da intuição intelectual, da revelação que brilha na “caverna do coração”. No Sufismo existe uma expressão análoga: o “Olho do Coração” (Ayn-el-Qalb), que também é encontrada em textos cristãos, principalmente em Santo Agostinho.

No Taoísmo existe uma forte analogia entre o ritmo cardíaco e a respiração, identificados na sua função de símbolos cósmicos. Também os taoístas relacionam o sopro ou

¹⁵⁸ J. RUMI. Poemas Místicos - Divan de Shams de Tabriz. SP: Attar Editorial, 1996: 146-147.

¹⁵⁹ Ver capítulo intitulado “A Dança Cósmica”. In: FRITJOF CAPRA. O Tao da Física. SP: Editora Cultrix, 1993.

hálito (“k’i”) à luz. Mas Plutarco se vale também da mesma imagem: “o sol difunde a luz como o coração difunde o sopro”.

Na escrita hieroglífica egípcia, o coração é representado por um vaso. Mas também na tradição cristã o coração é relacionado com a taça da Última Ceia, o Santo Graal, que recolheu o sangue de Cristo na cruz. Aqui poderíamos explorar ainda a geometria do coração. Seu formato de triângulo invertido tem também a figuração de uma cálice.

Na tradição islâmica, o coração representa não o órgão da afetividade, mas o da contemplação e da vida espiritual. Ponto de intersecção do espírito na matéria. É representado como constituído de sucessivos envólucros, cujas cores são visíveis no êxtase.

Evfer. *İkinci Selâm*

Hz bi dil şü . . . de em
 ger dan bi de Ke şed
 Beh ri di . . . li tû
 Can hem çü şü tür
 . . . şz kin şü . . . de em
 ta zin de şe vem
 em . . . der men zi . . . li tû
 vem ez bis mi li tû

Terennüm.

The image shows a handwritten musical score for a piece titled "İkinci Selâm". It begins with the tempo marking "Evfer." (Allegro). The score consists of several staves. The first six staves are vocal lines with lyrics in Turkish. The lyrics are: "Hz bi dil şü . . . de em / ger dan bi de Ke şed / Beh ri di . . . li tû / Can hem çü şü tür / . . . şz kin şü . . . de em / ta zin de şe vem / em . . . der men zi . . . li tû / vem ez bis mi li tû". The remaining four staves are instrumental accompaniment, likely for a piano or lute, featuring a melodic line with some grace notes and a bass line. The notation is in a single system with a common time signature.

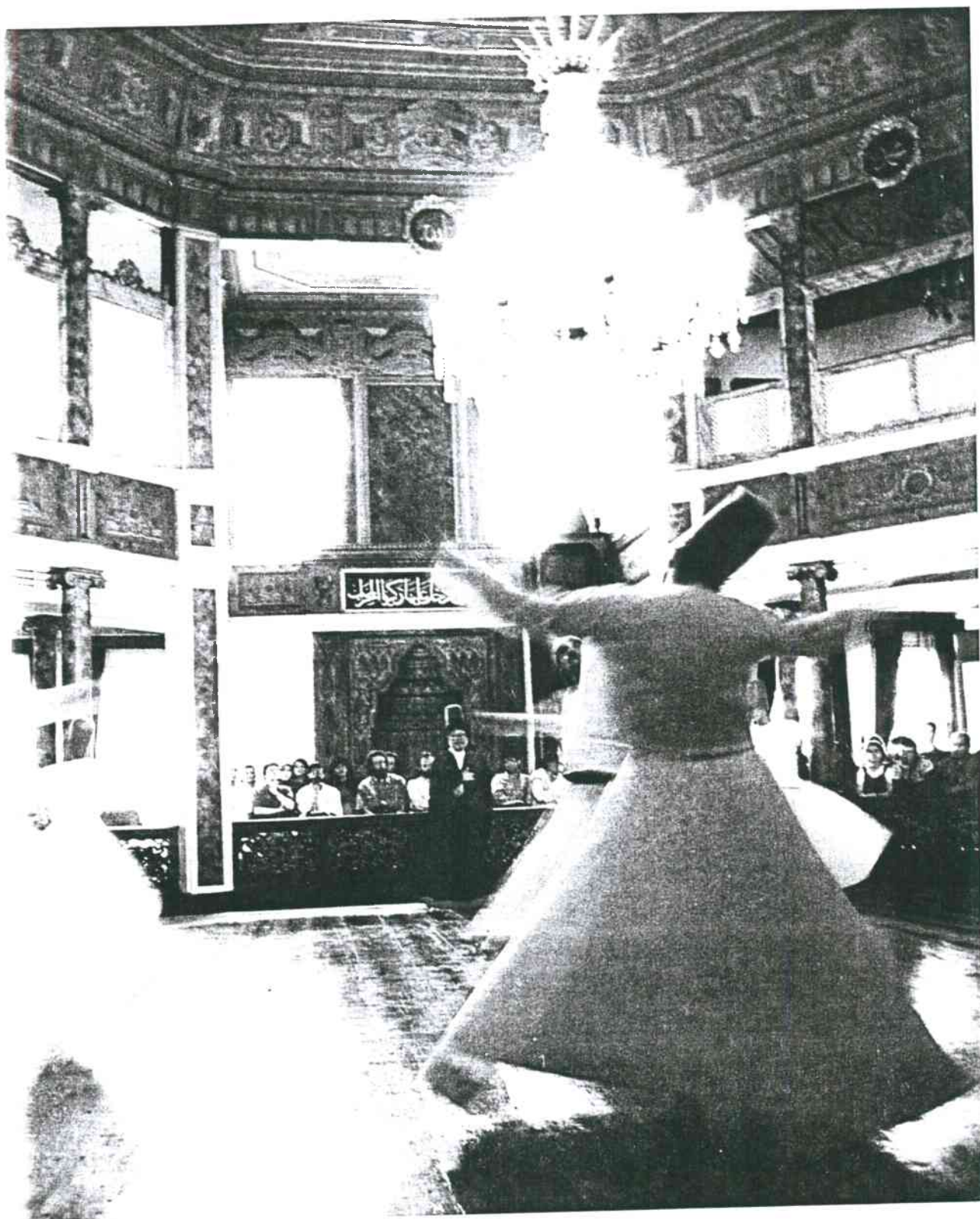


Figura 27. Dervixes Girando. Casa Mevlevi Galata. Istanbul, Truquia: 1996.

(Foto da autora)

4.3. FILLAH - EM DEUS

NOME TURCO: HAKKA VARISH - ENCONTRANDO-SE COM DEUS

Terceira Saudação: **Uçunçu Selam**, com três ritmos diferentes

Ritmos: **Devri Kebir**, **Aksak Semai**, **Yuruk Semai**

Compassos: 28/4 ou 12/4, 10/8 ou 10/4, 6/8

O terceiro **selam** do **AYIN** chama-se **Uçunçu Selâm**, e possui três ritmos distintos:

1. Ritmo: **Devri Kebir** (“Grande Ciclo”) ou **Frenkçin**

Compasso: 28/4 ou 12/2

2. Ritmo de transição: **Aksak Semai** (“valsa manca”), que contém 10 pulsos primários e 4 grupos rítmicos heterócronos; e

Compasso: 10/8 ou 10/4

3. Ritmo: **Yuruk Semai** (um tipo de valsa), que contém seis pulsos primários e dois grupos rítmicos isócronos.

Compasso: 6/8 (é a parte mais rápida da cerimônia)

No terceiro **Selam**, há uma divisão em duas partes, incluindo melodia e ritmo. O ritmo, na primeira parte é chamado de “ciclo”, mas é diferente daquele usado no “Ciclo do Sultão Walad”. Suas batidas são 28/4. A segunda parte deste terceiro **selam** está no **Yuruk Semai** (um tipo de valsa) e suas batidas são 6/8. Há um ritmo de transição entre os dois chamado **Aksak Semai** (valsa manca), e seu padrão consiste em 10/8 “beats”.

A parte mais rápida da cerimônia Mevlevi é a última parte do terceiro **selam**. O ritmo de valsa usado (8/6) dá possibilidade ao compositor de estender-se, com um certo grau de liberdade. A performance desta parte, apresenta a oportunidade para que o mais alto contentamento místico possa ser sentido e expressado. Aqui, os sentimentos místicos têm alcançado o ápice e são transformados em êxtase. O vínculo entre os **semazens** (dervixes dançantes) e os músicos torna-se completo.

Esta parte do Sama representa a dissolução do êxtase em amor, através do sacrifício da mente para poder amar. É uma submissão completa, é a aniquilação do ser no amado. Um, que

é unidade. Esse estado de êxtase pode ser comparado ao mais alto grau no Budismo, definido como “nirvana” (“Fenafillah” no Islã), ou ao “samadhi” hindu..

O objetivo do Sama não é o extase ininterrupto, e a perda do pensamento consciente, mas a realização da submissão a Deus, através do amor:

*“Viemos girando
do nada,
espalhando estrelas
como pó.
As estrelas puseram-se em círculo
e nós ao centro dançamos com elas.
Como a pedra do moinho,
em torno de Deus
gira a roda do céu.
Segura um raio dessa roda
e terás a mão decepada.
Girando e girando
essa roda dissolve
todo e qualquer apego.
Não estivesse apaixonada,
ela mesma gritaria - basta!
até quando há de seguir esse giro?
cada átomo gira desnortado,
mendigos circulam entre as mesas,
cães rondam um pedaço de carne,
o amante gira em torno
de seu próprio coração.*

*Envergonhado ante tanta beleza,
giro ao redor de minha vergonha.”¹⁶⁰*

O amor, na simbólica geral, está muito ligado à união de opostos. Sua meta é vencer os antagonismos, assimilando forças diferentes e integrando-as numa mesma unidade. Existem muitos exemplos desse simbolismo: a cruz, síntese das correntes horizontais e verticais, o caduceu dos alquimistas, a balança, o binômio chinês do Yin-yang, o tabuleiro de xadrez, a relação entre um homem e uma mulher, os braços estendidos do dervixe dançante, com uma palma para cima (a direita), e outra para baixo (a esquerda), representação da dualidade eterna de tudo o que move e é movido.

Nesse sentido, precisa de um centro unificador que permita a realização da síntese dinâmica de suas virtualidades. É tido como uma fonte ontológica de progresso, na medida em

¹⁶⁰ RUMI, J. Poemas Místicos. divan de Shams de Tabriz. Editorial Attar, SP: 1996: 149.

que é efetivamente união, e não só aproximação. Quando pervertido, ao invés de ser o centro unificador buscado, torna-se princípio de divisão e de morte (como a cruz suástica nazista).

O amor é considerado a pulsão fundamental do ser, a libido, que impele toda existência a se realizar na ação. É ele quem realiza as virtualidades do ser. Mas para muitos, essa passagem ao ato só se produz no contato com o outro, por uma série de trocas materiais, sensíveis, espirituais. Assim, por exemplo, dois entes que se entregam e se abandonam, reencontram-se um no outro, mas elevados a um grau superior de ser, se a doação tiver sido total, e não apenas limitada a um certo nível de sua pessoa, que é, na maioria das vezes, carnal.

Na tradição ocidental, o mito que melhor representa esse ideal de união de opostos é o drama de Eros e Psique. Nesse mito, Eros simboliza o amor e, particularmente, o desejo de gozo. Psique personifica a alma, tentada a conhecer esse amor. Psique passa por várias etapas até conseguir a sua tão almejada união, que finalmente se realiza, mas não mais apenas no nível dos desejos sensuais, mas de acordo com o Espírito. Com o amor devidamente divinizado, Psique e Afrodite (os dois aspectos da alma: o desejo e a consciência) reconciliam-se. Eros já não mais aparecerá unicamente sob seus traços físicos: já não será temido como um monstro; o amor está integrado na vida. Psique desposa a visão sublime do amor físico; torna-se esposa de Eros. A alma reencontra a capacidade de ligação, como ilustra o poema abaixo, de Fernando Pessoa, intitulado “Eros e Psique”:

*“Conta a lenda que dormia
uma Princesa encantada
a quem só despertaria
um Infante que viria
De além do muro da estrada.*

*Ele tinha que, tentado,
Vencer o mal e o bem,
Antes que, já libertado,
Deixasse o caminho errado
Por o que à Princesa vem.*

*A Princesa Adormecida,
Se espera, dormindo espera.
sonha em morte a sua vida,
E orna-lhe a fronte esquecida,
Verde, uma grinalda de hera.*

*Longe o Infante, esforçado,
sem saber que intuito tem,
Rompe o caminho fadado.*

*Ele dela é ignorado.
Ela para ele é ninguém.*

*Mas cada um cumpre o Destino -
Ela dormindo encantada,
Ele buscando-a sem tino
Pelo processo divino
Que faz existir a estrada.*

*E, se bem que seja obscuro
Tudo pela estrada fora,
E falso, ele vem seguro,
E, vencendo estrada e muro,
Chega onde em sono ela mora.*

*E, inda tonto do que houvera,
À cabeça, em maresia,
Ergue a mão, e encontra a hera,
E vê que ele mesmo era
A Princesa que dormia.¹⁶¹*

Conforme o compreendo, esse mito representa a integração das forças físicas e psíquicas presentes no ser humano, ou ainda, dentro de uma concepção junguiana, a união de ânimus (masculino) e ânima (feminino), enquanto arquétipos do ser. O mesmo acontece, embora de maneira inversa, no pacto de Fausto com Mefisto: aqui Fausto reintegra a sua porção física, instintiva (a Natureza, por excelência), antes negligenciada, às forças psíquicas e espirituais de seu ser; invertendo novamente a direção da busca, é o que faz Zaratustra, “dançando” entre o camelo e o leão, arquétipos da materialidade e da espiritualidade humanas..

¹⁶¹ Ver PESSOA, F. Poemas. Editora Nova Fronteira, RJ: 1985: 49-50.

Ah Her ki he zar a fe rin ops tu dost
 Her ki bu gün ve le de dos tu dost
 Bu ni ce sul tan o lur . . . Ku li o lan yok sul i se
 i na nu ben yüz sü re
 ki şı ler ca nim Hus re vü ha kan o lur.
 bay o lur ca nim bay i se sul tan o lur.
 yâr . . . Hus re vü ha kan o lur . . .
 yâr Bay i se sul tan o lur.
 Terennüm.
 Ez ev ve li im ru zi cü a şüf te üü mes tim
 A şüf te bi gü yim ki a şüf te şü des tim . ah tim ah

Yek lâh za be lâ nu şî ga mî aş ki ka di mim . . mim

Yek lâh za be li kü yi mü nâ ca ti e les tim . ah tim
Terennüm.

Baz re si dîm zi mey ha ne mest, Baz re hi dîm zi ba

lâ vü pest cüm le i mes tan ho şî tek san şî de
Terennüm.

dest ze nid Ey sa ne ma dest dest

An

ha ce i ho ş li ka çi de ted ba ze ti ma ra

be ha çi de red Ez rak me ti Sem sü di ni red riz Her
 si he cü da cü da çi de red. ah hey yi hey yi
 hey . . hey yâ ri men dost . . dost . .
 dost . . . dost . pi ri men ah . pi ri
 men . . . dest gi ri men yâ
 rab zi oü na hi zis ti hod münâje i len . . . Hey . .
 zi be . . . lem zi a' le mi kuâsi be riz
 hey . . . yâ ri yâ ri men Ez kav li be du
 ta ma hiv se ved
 fi li be di hod ha ci lem hey . .
 ha ya li be til zi di lem
 hey . . . yâ ri yâ ri men Fey men

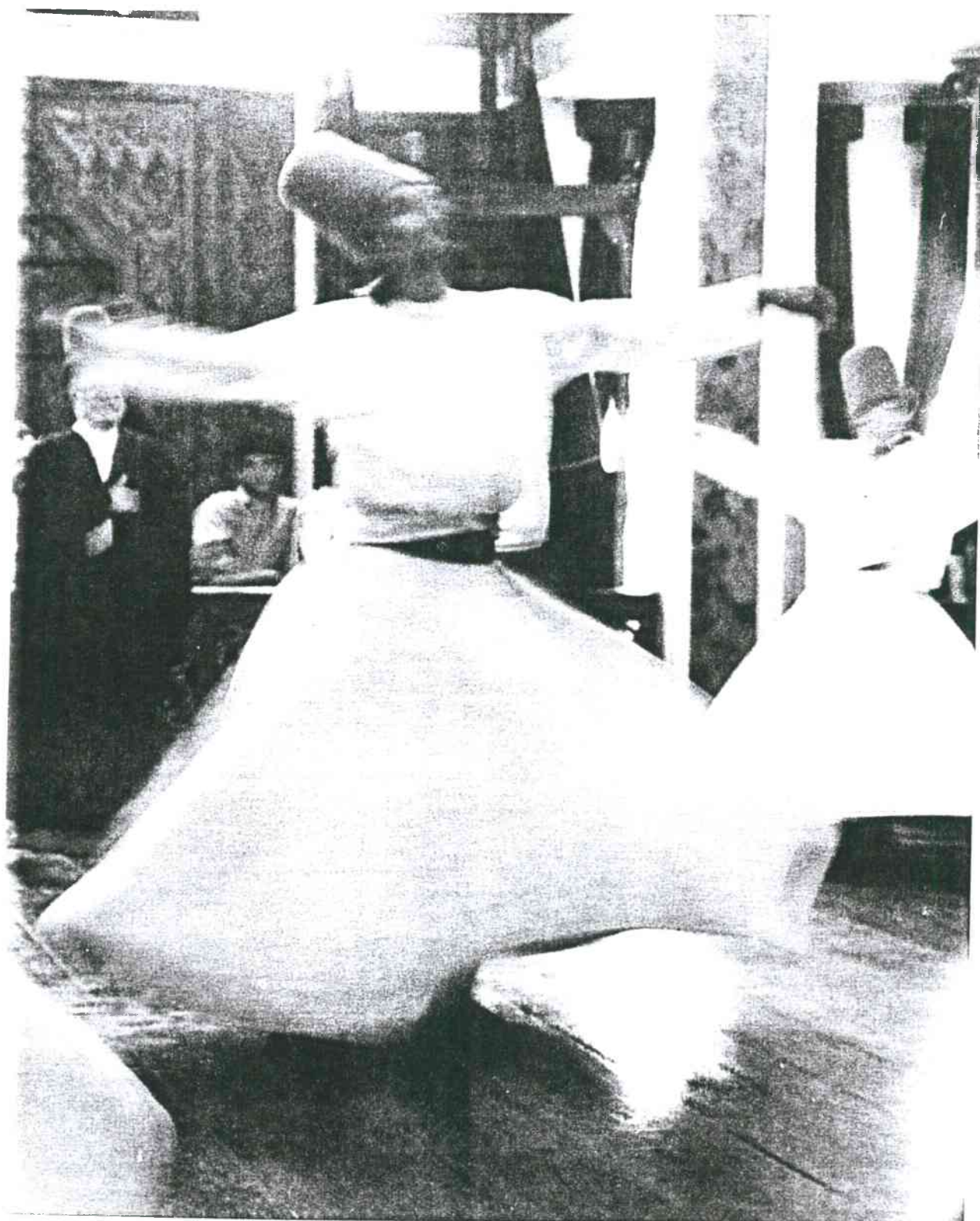


Figura 28. Dervixe Girando. Casa Mevlevi Galata. Istanbul, Turquia: 1996.

(Foto da autora)

4.4. MINALLAH - VINDO DE DEUS

NOME TURCO: HAK'DAN DONUSH - RETORNANDO PARA O MUNDO

Ritmo: **Evfer** (é lento e longo, reduzindo o êxtase prévio)

Compasso: 9/8 ou 9/4

O quarto **selam** é denominado **Dorduncu Selam**. Seu ritmo é também o **Evfer**, de compasso 9/8 ou 9/4. O ritmo **Evfer** é lento e longo e o êxtase prévio é reduzido. O homem que tornou-se delirante durante as batidas 8/6, começa a concentrar-se novamente.

É no quarto “selam” que o “Sheik” junta-se aos dervixes.

Ele representa o sol: os dervixes, os planetas girando ao redor dele no sistema solar de Mevlana. O Sheik gira lentamente ao longo da linha do Equador, no centro do “semahane”, enquanto uma flauta solitária sonoriza um distante som de lamento que o conduz de volta ao seu posto.

“Vem!

Ouve a música do sama.

Vem unir-se aos sons dos tambores!

Aqui celebramos:

Somos todos Al-Hallaj dizendo: “Eu sou a Verdade!”

Em êxtase estamos.

Embriagados, sim, mas de um vinho

que não se colhe na videira;

O que quer que pensem de nós

em nada parecerá ao que somos.

Giramos e giramos em êxtase.

Esta é a noite do Sama

Há luz agora.

Luz! Luz!

Eis o amor verdadeiro

que diz à mente: adeus.

Este é o dia do adeus.

Adeus! Adeus!

Todo coração que arde

*nesta noite
 é amigo da música.
 Ardendo por teus lábios
 meu coração transborda de minha boca.
 Silêncio!
 És feito de pensamento, afeto e paixão.
 O que resta é nada
 além de carne e ossos.
 Por que nos falam
 de templos de oração,
 de atos piedosos?
 Somos o caçador e a caça,
 outono e primavera,
 noite e dia,
 o Visível e o Invisível.*

*Somos o tesouro do espírito.
 Somos a alma do mundo,
 livres do peso que vergasta o corpo.
 Prisioneiros não somos
 do tempo nem do espaço
 nem mesmo da terra que pisamos.*

*No amor fomos gerados.
 No amor nascemos.”¹⁶²*

Nesse ponto, a cosmologia fica mais evidente. Vai para o seu clímax quando entra o Sheik e marca o centro entre os dervixes orbitantes. Ele também gira, porém, com os braços cruzados em frente ao peito, e muito mais lentamente que os demais a sua volta “O modelo é estranhamente familiar: uma vida planetária ou sistema solar. Não é casualmente semelhante, mas uma representação consciente. Os dervixes estão dançando os planetas. Implacavelmente eles circulam ao redor de seu Sheik, cuja estirpe espiritual volta 700 anos para Shamsuddin de Tabriz, mestre de Rumi¹⁶³. Todo o tempo o branco desliza como um cometa entre os planetas girando. Ele e os dervixes girando estão em total harmonia. Sinalizando com um magnífico olhar ou um gesto sutil, ele afina a dança como um delicado instrumento.”¹⁶⁴

¹⁶² RUMI, J. Poemas Místicos. Divan de Shams de Tabriz. Attar editorial, SP: 1996: 150-151.

¹⁶³ O meste-de-cerimônia representa, no Sama, não apenas o Sol ao redor do qual os planetas devem girar, mas principalmente Shamsuddin, mestre de Rumi, inspirador de seus poemas e de sua dança.

¹⁶⁴ J. MOORE. The Whirling dervishes - a Comemoration. London: International Rumi Commities (U.K.) 1974: 10.

Cientistas como Thomson e Rutherford perceberam este modelo numa outra escala: a dança dos elétrons em torno dos núcleos. Mas Rumi também percebera intuitivamente esta dimensão:

***“Se você quebra um átomo,
encontrará nele um Sol
e alguns planetas que giram.”***

Baseado numa correspondência do microcosmo e do macrocosmo, o Sama representa não apenas o círculo celeste dos planetas ao redor do sol, mas também a “busca do eu supremo pelas almas separadas. O canto da flauta, o ney, exprime a nostalgia desse exílio do ser longe da pátria espiritual que é sua origem e seu fim.”¹⁶⁵

Segundo Meyerovitch, o homem é um microcosmo, um espelho divino, e a dança ritual é o símbolo dessa lei fundamental de analogia que rege todas as coisas; ela é uma maiêutica (processo dialético socrático) que tende a fazer com que se tome consciência da capacidade espiritual do homem.

***“Há céus no reino da alma
que governam os céus deste mundo.”***

(Rumi)

Com o fim do quarto **Selam**, a parte oral é encerrada. O último **Peshrev** é o final, e é no padrão 4/4. O segundo **Yuruk Semai**, no padrão 6/8 é o fim da cerimônia. Depois desta sessão instrumental há um ney **Taksim**. (Algumas vezes esta música pode ser tocada por instrumentos de corda.)

Quando o Sheik chega no posto, ele saúda, senta-se no posto, e beija o chão. Todos os giradores sentam-se, e seus mantos são colocados por aqueles que não giraram no quarto **Selam**. Eles retornam para suas tumbas, mas num estado alterado. O Sheik recita a “Fatiha”, a primeira sura do Alcorão, e todos os dervixes beijam o chão e levantam-se. O Sheik então invoca uma oração a Mevlana e Shams de Tabriz, e começa o som “Hu”. Os dervixes juntam-se num uníssono “Hu”, que é todos os nomes de Deus em um.

Isto conclui a cerimônia e o Sheik conduz os dervixes do “semahane”, parando para saudar no lado oposto ao posto. Cada dervixe faz o mesmo.

¹⁶⁵ E. DE VITRAY MEYEROVITCH. In: Introdução do **Fihi-ma-Fihi** de Rumi. Ed. Dervish, RJ: 1993: 11.

Nesse ponto, os dervixes estão todos com os braços cruzados em frente ao corpo, com as mãos nos ombros, representando a unidade de Deus.

Dobrota i Cigan

Erfer.

The musical score consists of two systems of two staves each. The first system has lyrics in Cyrillic and Latin script. The second system also has lyrics in Cyrillic and Latin script. The music is written in a treble clef with a key signature of one flat and a 4/4 time signature.

First system lyrics:
 Cyrillic: Сул та ни ме ни
 Latin: Sul ta ni me ni
 Second system lyrics:
 Cyrillic: мен зин ае се vem
 Latin: men zin ae se vem

Third system lyrics:
 Cyrillic: En der di lü can
 Latin: En der di lü can
 Fourth system lyrics:
 Cyrillic: yek can ci še ved
 Latin: yek can ci še ved
 Fifth system lyrics:
 Cyrillic: can ved i sad ma ni me ni
 Latin: can ved i sad ma ni me ni

5. SON PESHREV (Último Prelúdio)

Compasso: 8/4 ou 4/4

The image displays a handwritten musical score for the piece '5. SON PESHREV (Último Prelúdio)'. At the top, there is a single staff with a treble clef and a key signature of one flat (B-flat), containing a few notes. Below this, there are seven staves of music, each beginning with a treble clef. The notation is dense and characteristic of a prelude, featuring a variety of note values including eighth, sixteenth, and thirty-second notes, as well as rests. The piece concludes with a double bar line and repeat dots at the end of the seventh staff.

6. SON YURUK SEMAI (Dança Rápida)

Compasso: 6/8

Son yürük Semâi.

The image shows a musical score for 'Son yürük Semâi.' in 6/8 time. The score is written on two staves. The top staff uses a soprano clef and the bottom staff uses an alto clef. The key signature has one flat (B-flat). The music consists of a series of eighth and sixteenth notes, creating a rhythmic melody. The piece ends with a double bar line and repeat dots.

7. SON TAKSIN (Última Improvisação de Flauta. Às vezes é executado por instrumentos de corda)

Como o “son taksin” é uma improvisação de flauta, não há partituras dessa parte do Sama.

Ao som da flauta, o dervixe deve retornar de seu êxtase. Como o Profeta que ascende ao “trono”, e então retorna à Terra para sua tarefa, o dervixe dançante, seguindo a finalização de sua jornada espiritual e sua ascensão, retorna para sua tarefa, para seu estado de subserviência. (Ele é o servente de Deus, de seus profetas e de toda a Criação...) É a hora de, após ter vivido o “leão” voltar de novo a ser “camelo”.

O ritual, como um todo, alternou duas dinâmicas. Uma de contração e recolhimento, e outra de expansão e abertura. Eles ocuparam o espaço segundo formações numéricas. Na última delas, quando a música estava em seu ápice rítmico, o mestre, que esteve vestido de preto todo o tempo, com os braços fechados, colocou-se no centro do espaço. Ao redor dele, nove dançarinos de branco compuseram uma imagem geométrica, um eneágono. depois, a cerimônia terminou como começou, com invocações em árabe¹⁶⁶.

***“O homem é aquele que sempre se esforça
e gira ao redor da luz da Magestade divina,
sem trégua ou descanso.
Deus é aquele que queima o homem e o destrói,
e não há razão que possa apreendê-lo”***

(Rumi)¹⁶⁷

¹⁶⁶ O árabe é a versão mais precisa e primitiva dentre as línguas semitas e mostra sinais de haver sido originalmente um idioma construído. Fundamenta-se em princípios matemáticos (sistema “abjad”) - fenômeno que não encontra paralelo em nenhuma outra língua.

O árabe, com toda a probabilidade, é o idioma disponível mais próximo da língua-mãe semita, porque, do ponto de vista filológico, é milênios mais antigo do que, digamos, o hebraico. Por essa razão, a gramática hebraica se apóia numa análise do árabe, e, graças a um estudo deste último, os letrados hebreus puderam recuperar os significados árabes originais de palavras hebraicas deformadas por extenso emprego literário.

¹⁶⁷ J. RUMI. Fihi-ma-Fihi. RJ: Edições Dervish, 1993: 64.

8.KUR'AN-I KERIM - RECITANDO O ALCORAO
NOME TURCO: KURAN BASHLAYINCA SEMA DURUR - LEITURA DO ALCORAO E
FIM DO SAMA. QUANDO A LEITURA COMEÇA, O SAMA PÁRA.

Leitura do Alcorão, especialmente do verso da Sura Bakara 2, verso 115:

“Deus pertence ao Leste e ao Oeste, e para onde quer que você gire, há a continência de Deus. Ele é o todo-abarcante, o Todo-Sábio.”

Depois que a música termina, o hafiz, que está entre os cantores, recita o Alcorão. O Sama (a dança girante), continua até o Alcorão começar. Quando o hafiz começa esta recitação, os **semazens** frequentemente param e caminham de volta para o lado da sala e sentam-se. O hafiz escolhe o texto que ele gosta. Depois que ele termina, o **semazenbashi** levanta-se e começa a rezar na frente do Sheik. A oração é longa.

Antes de 1923 a oração era pela saúde e a vida do sultão. Depois de se estabelecer a República Turca, a oração era pela saúde dos fundadores e governantes da República. (Esta foi concluída em 1925, quando as **tekyas** e **tarikats** foram marginalizadas.) A oração também é para Mevlana e todos os homens santos da Ordem Mevlevi que são mencionados pelo nome. Depois que a oração termina, todos levantam-se. O Sheik lê um tipo de oração chamada **Gulbang** que termina com a palavra **Hu** (significando Deus). O grupo inteiro diz **Hu**, juntos. Depois disso, o Sheik vai um pouco para frente e saúda o **semazenbashi**; o **semazenbashi** retorna a saudação. Durante esta saudação, ambos seguram suas vozes no mesmo tom e prolongam a saudação por uns poucos segundos. Na sequência, o Sheik dá mais alguns passos e repete o processo com o **semazenbashi**. Depois disso, o Sheik deixa o **semahane** e a cerimônia termina. Completado o **Sama**, todos os dervixes saem silenciosamente do “semahane”.



ENTRE O ESTÉTICO E O EXTÁTICO: PARA ALÉM DE UM PENSAMENTO SEM CORPO E DE UM CORPO SEM ALMA

“Certos sons e melodias produzem um estado extático porque, antes que a alma entrasse no corpo, foi uma ouvinte da harmonia divina, e quando, estando no corpo, ouve estes sons e melodias, recorda-se da harmonia e participa dela.”¹⁶⁷

Iamblichus estava se referindo apenas à música, mas poderia ter incluído a dança. Aliás, esta é uma interessante questão, se no início era o Verbo ou a Ação. Devaneios a parte, ele poderia defender seu argumento no empiricismo¹⁶⁸, e estaria em casa com os dervixes giradores, pois que o **Sama**, além de ser uma dança, é também, e literalmente uma “audição”. Um corpo individual e coletivo que escuta a música cósmica, participando dela dançando.

Rumi também se refere à posseção por melodias no **Masnavi**¹⁶⁹, onde ele discute o maravilhoso retorno das melodias para os corações dos filhos de Adão, que caíram em um estado surdo de dúvida após a sua expulsão do paraíso terrestre.

Para os sufis, a dança permite um significado transcendente das forças de influência invisível, estabelecendo contato com elas. Esse movimento norteia-se, dialeticamente, em duas direções: uma para o exterior, pois a dança é também uma forma de oração e um exercício de meditação; e outra para o interior, já que sua prática permite experiências de natureza transcendente.

Consequentemente, a experiência física e a experiência religiosa não são antagônicas. A mais irrefutável demonstração desta explicação é a classe das danças extáticas performadas para inspirar indivíduos e ordens, onde estaria incluído o **Sama**.

Aqui eu gostaria de expressar a minha propensão, já demonstrada na introdução, em pensar o giro como uma atividade universal, derivada da inclinação humana fundamental para o movimento. Entendendo a dança como uma inclinação inata, poderíamos dizer que as danças extáticas, derivadas desta inclinação, mais que o produto de uma cultura, são uma expressão de uma capacidade humana geral.

Assim, mesmo a mais sofisticada e elaborada forma de dança, tem por trás esse

¹⁶⁷ IAMBlichus. **De Mysteriis**. In: Kemper, Scott. *Reflections on Mystical Dance*. Editora não referenciada. S/D.

¹⁶⁸ Ver sobre a análise empiricista o trabalho de Michael Jackson: **Path Toward a Clearing - Radical Empiricism and Ethnographic Inquiry**. Bloomington and Indianapolis: Indiana University Press, S/D.

¹⁶⁹ RUMI, JALALUDDIN. **Masnavi**. Tradução de Mônica Cromberg e Ana Maria Sarda. RJ: Edições Dervish, 1992.

princípio mais geral. O que representa, em última instância, pelo menos no que diz respeito ao **Sama**, um outro desejo humano universal, o de tornar-se digno de experimentar e celebrar a divindade através do êxtase produzido no movimento.

Ma o êxtase não pode ser pensado isoladamente, sem o complexo sistema neuro-fisiológico que o envolve. Pois é no momento em que o estímulo neuro-muscular chega aos limiares sensoriais, em consequência da repetição massiva de um determinado exercício, que o êxtase ocorre. As ondas mentais páram de oscilar e o indivíduo tem uma sensação de “estado de graça”.

A realização deste êxtase está na razão de ser da dança Mevlevi, mais do que os motivos simbólicos que a envolvem. No entanto, no **Sama**, o ponto de perda do controle consciente na embriaguês do giro varia de indivíduo para indivíduo, tornando a experiência totalmente única e pessoal. Claro, a preparação e o treinamento psicológico prévios também influenciam. Além de outros elementos que possam eventualmente estar presentes na sua execução, como a repetição silenciosa de um determinado *ziker* (frase-repetição), a visualização de uma certa cor, um tipo específico de respiração ou a concentração em um determinado órgão vital, como por exemplo, o coração.

Tanto a repetição do *ziker* quanto a concentração em um determinado órgão criam no praticante uma realidade hipnótica. Esta realidade é o componente psicológico do êxtase sinestésico dos **Mevlevi**, não diferente dos estados hipnóticos induzidos por outras técnicas de meditação, em diferentes culturas.¹⁷¹

Repito, é o êxtase e não o simbolismo o centro de gravidade do **Sama**. E esta sedutora hipnose do incessante movimento circular é certamente de uma ajuda inestimável para discutir a questão da embriaguês mística. Nisso os **Mevlevi** são únicos - não estou considerando o giro do candomblé porque este inclui um outro elemento diferenciador do paradigma trabalhado aqui, que é o da “incorporação”, ausente no **Sama**.

“...dançar para a inconsciência torna o corpo humano adequado para que Deus o habite. Assim como divindades habitam árvores e pedras.”¹⁷²

Kemper faz essa analogia referindo-se às crenças primitivas. Mas, certamente, como ele mesmo o admite, é uma afirmação muito simplista para entender os estados de transe e possessão. E no caso do **Sama**, esse último conceito é mais específico ainda, já que a “possessão” não pode ser entendida como “incorporação” mas como “identificação” com a divindade.

¹⁷¹ Ver o artigo [Reflections on Mystical Dance](#), de Scott Kemper. Editora não referenciada. S/D.

A “identificação”, essa concepção de união espiritual, ligeiramente diferente da “possessão”, se encontra no mundo inteiro, conforme o assegua o antropólogo Ioan Lewis:

“A metáfora do casamento espiritual nos é familiar em nossa própria tradição cristã. Essa é a relação tradicionalmente postulada entre a Igreja e Cristo; e como se sabe, as freiras estão especificamente ligadas em união espiritual com o Noivo Sagrado. Muitos místicos cristãos têm usado a mesma expressão. São Bernardo, por exemplo, escreveu que Cristo era o noivo de sua alma; e essa simbologia tem sido frequentemente empregada pelos místicos islâmicos tanto em relação ao profeta Maomé, quanto ao próprio Alá. Esse uso, no entanto, não é de forma alguma monopólio dessas religiões.”¹⁷²

O próprio Rumi usou exaustivamente essa metáfora da união com o Amado em seus poemas para expressar, em diversos níveis, o significado da união mística. Esse estado de comunhão espiritual foi vivido intensamente entre Rumi e seu mestre Shams de Tabriz. Ambos foram recíproca e simultaneamente “amante” e “amado”, e cada um foi para o outro a personificação do Amado por Excelência. Essa relação pode ser entendida à luz de seus próprios poemas:

“Tu e eu, não mais separados, fundidos em êxtase...”; “Eu disse para mim mesmo que embora o amante e a Amada sejam dois, na verdade são apenas Um, e que eu devia enxergar em dobro.”; “Chama-se o Bem-Amado de ‘repouso da alma’, e como seria possível encontrar repouso e quietude senão n’Ele?”.

Bem, acho que agora já podemos delimitar com mais precisão o campo semântico do **Sama**. Partimos, assim, de dois referenciais já estabelecidos:

Primeiro, de que a “possessão”, pode ser entendida como “identificação” com a divindade ou com um determinado mestre espiritual, em oposição ao conceito de “incorporação”. Essa noção transforma o conceito de “possessão espiritual” em “possessão divina”; e

Segundo, de que no **Sama** a noção de “possessão” não se refere à posse por espíritos, mas a “possessão” de um certo tipo de energia (*baraka*), que passa a ser percebida no estado alterado de consciência, e que pode (aí sim), ser “incorporada” pelo participante.

Essa noção se conforma à noção de “possessão” do Xamanismo ártico clássico, descrito por Mircea Eliade:

“O elemento específico do xamanismo não é a incorporação de espíritos por parte do xamã, mas o êxtase provocado pela ascensão ao céu (...): a incorporação de espíritos e

¹⁷² I. M. LEWIS. Êxtase Religioso. Um Estudo Antropológico da Possessão por Espírito e do Xamanismo. SP: Ed. Perspectiva, 1977: 71.

possessão por eles são fenômenos espalhados universalmente, mas não pertencem necessariamente ao xamanismo em sentido estrito."¹⁷³

Obviamente, a "possessão" por espíritos não poderia, por definição, distinguir-se do "Xamanismo", já que, comprovadamente, na maioria das práticas xamânicas do mundo existe a "incorporação". Não caberia aqui também verificar se as provas de Eliade para chegar a esta conclusão são suficientemente confiáveis. E depois, como outros fenômenos religiosos, o Xamanismo também está sujeito ao processo histórico e à mudança, o que nos permite pensar que pode existir um Xamanismo sem "possessão".

Uma vez relativizada a noção de "possessão", passemos ao "transe". O transe, de acordo com Ioan Lewis, pode ser interpretado tanto misticamente como de uma maneira não-mística. Vejamos as duas noções:

A primeira, sustentada pela ciência médica, está baseada no "Penguin Dictionary of Psychology", e define o "transe" convenientemente como: estado de dissociação, caracterizado pela falta de movimento voluntário, e, frequentemente por automatismo de ato e pensamento, representados pelos estados hipnótico e mediúnico. Esses estados atuam no sistema nervoso central através de processos químicos, e não são impenetráveis; e

A segunda noção está baseada na mística e encara o transe primordialmente como uma forma de possessão (de espíritos ou de forças da natureza e do cosmos) sobrenatural. É a experiência que dá sentido e consistência às doutrinas do místico, quando todo o ser parece se fundir em gloriosa comunhão com a divindade.

No meu entender as duas definições se adequam ao "transe" no **Sama**, que pode ser entendido tanto como uma prática que leva ao estado hipnótico quanto como inspiração divina.

Quando o "transe" pode ser personalizado e objetivado, de tal forma que a pessoa como que "incorpora" um poder ou força vital específica, pode-se dizer que ele se tornou uma possessão divina.

Segundo Lewis, "*o estado de dissociação mental (que pode variar muito consideravelmente em grau) e que, por conveniência, chamamos aqui de transe, está, conforme as circunstâncias em que ocorre, sujeito a diferentes controles culturais e a diversas interpretações culturais.*"¹⁷⁴

¹⁷³ MIRCEA ELIADE. Le Chamanisme et les techniques archaïques de l'extase. Paris, 1951:434. In: Lewis, Ioan M. O Êxtase Religioso. SP: Ed. Perspectiva, 1977: 56.

¹⁷⁴ IOAN LEWIS. Êxtase Religioso. Um Estudo Antropológico da Possessão por Espírito e do Xamanismo. SP: Ed. Perspectiva, 1977: 50.

Minha intenção, ao tentar entender o **Sama** à luz desses conceitos não é exaltar este tipo de misticismo como superior ou mais dotado de autenticidade divina que outros - isso seria uma suposição etnocêntrica - mas simplesmente fornecer novo critério para distingui-lo de outras práticas extáticas. Em outras palavras, mostrar como os sufis conceituam e tratam a tomada do homem pela divindade, o êxtase.

“Particularmente aqueles de nossos atos que fixam nossos corpos em movimento devem lançar-nos em um estranho e admirável estado, o mais distante do miserável estado de observador sem movimento.”¹⁷⁵

Estas percepções abstratas de Valéry sobre a dança apontam para um outro aspecto da nossa análise: de que a dança para o dançarino é também uma experiência física e não puramente estética. No entanto, a tradição Estética ocidental vem há muito tempo segregando o artístico do psicológico, negando o aspecto neuro-muscular e emocional da dança, indutores de vários estágios de auto-embriaguês. Essa ruptura, num sentido mais amplo, significa separar a cultura da natureza. Indissociáveis!

De maneira muito vaga, alguns autores têm relacionado no máximo os efeitos da dança aos resultados fisiológicos de prazer. Trilhar nesta noção requereria um entendimento definido do uso e apreciação do prazer num dado contexto social, e esta já seria uma outra história.

Todavia, essa noção nos faz saltar para uma outra idéia interessante para a nossa análise, a de que a experiência física não é dissociada da experiência religiosa. Em outras palavras, que os prazeres físicos podem reconhecer a significância religiosa. E vice-versa. Assim, atividades usualmente tidas como profanas (como a dança), estão prenes de conteúdos sagrados. E esse aspecto, na observação religiosa não pode ser negligenciado.

As evidências mostram que houve uma subordinação histórica da dança profana para várias adaptações religiosas, especialmente nas culturas teocráticas. Poderíamos com isso dizer que a dança, dentre outras funções, tem também o papel de mediadora entre o profano e o sagrado, estabelecendo essas fronteiras de acordo com as normas estabelecidas no meio ou sistema em que atua.

Um exemplo facilmente detectável da passagem do profano para o sagrado na dança foi o Tarantismo, que no século XV virou mania na Itália, nos tempos de Peste Negra. Acreditava-se que dançar ao som de pífanos, clarinetas e tambores, especialmente ao ritmo vivo da tarantela (batizada em honra da aranha) fazia com que o veneno da picada da tarântula circulasse pelo

¹⁷⁵ PAUL VALÉRY. In: Kemper, Scott. **Reflections on Mystical Dance**. Editora não referenciada. S/D.

corpo da vítima, vindo a ser expelido inofensivamente através da pele, na transpiração.

“...sentiam-se tomados de uma irresistível vontade de dançar selvagememente, até atingirem o estado de transe e tombarem exaustos - e, em geral curados, pelo menos temporariamente.”¹⁷⁷

O **Sama**, em seus primórdios, como atestam os documentos, também era considerado uma prática “profana”, principalmente aos olhos da ortodoxia islâmica. Afinal, os dervixes dançavam, cantavam e tocavam horas a fio, siderados na embriaguês do êxtase. A forma era estranha, destoante das práticas usuais de oração e meditação da época, o que provavelmente causou espanto, perplexidade e preconceito por parte daqueles que não se permitiam pensar que não só pode haver prazer e celebração na oração, como esta pode ter uma forma mais dinâmica, visceral mesmo, que desencadeie contentamento, alegria, êxtase. E onde o corpo, além de outros órgãos mais sutis, venha a ter um papel ativo.

Talvez a “profanidade” do **Sama** tenha sido atenuada pela beleza da poesia e da música que sempre acompanharam o ritual, tornando-se, assim, com o tempo, uma forma aceita de inspiração espiritual. Essa inversão, todavia, é também explicada pela crescente abertura social e política do Islã ortodoxo, que sempre buscou disciplinar suas comunidades místicas através de práticas mais rígidas, de sistemas muito menos leves que o **Sama**.

Mas os códigos ortodoxos estavam presentes também na Música, e muitos versos foram perdidos pela constatada “profanidade”.

Apenas mais tarde, o **Sama** adquiriu o seu minucioso simbolismo, o qual nós conhecemos e interpretamos hoje. Tornou-se, então, um “oratório espiritual” de poesia fundamentalmente místico-simbólica, mas que ainda leva em seu exterior as marcas remotas da divina profanidade.

Esta passagem curiosa do profano para o sagrado reverteu o processo histórico no qual o caráter religioso do ritual gradualmente devolveu em gestos.

*“Não penses. Não penses.
Os pensamentos são como a chama
que de alto a baixo tudo consome.*

*Perde a razão,
endoidece de embriaguês e assombro,
e de cada broto nascerá a cana de açúcar”*

(Rumi)

¹⁷⁷ IOAN M. LEWIS. Êxtase Religioso. SP: Ed. Perspectiva, 1977: 47-48.

CONCLUSÃO

Como vivemos em um país onde existe uma enorme diversidade de religiões, seitas e escolas ditas místicas, a maioria dos brasileiros acaba assimilando conteúdos desses vários sistemas e muitas vezes até incorporando práticas de um ou de outro à sua opção, digamos assim, oficial (quando a possui).

Por isso, não estranharíamos, por exemplo, se ouvíssemos um brasileiro dizer que é católico por que nasceu em uma família católica, mas que gosta de tomar passes no centro espírita, fazer consultas anuais com um Pai de Santo, praticar meditação yogue aos domingos num templo budista e participar de rituais xamânicos no médio-xingu. Se perguntássemos o porquê de tanta salada, talvez ele nem soubesse responder; ele o faz inconscientemente, sem conflitos aparentes, e a menos que tenha tido uma formação religiosa muito rígida, não perderá tempo pensando e discutindo sobre as possíveis verdades de cada crença ou prática místico-religiosa, ou sobre o que pode existir de semelhante ou de diferente entre um sistema e outro. Algum elemento, que ele não sabe qual é, faz com que seja possível esta relação “sincrética”. Ou é algo que todos esses sistemas têm em comum ou algo que por faltar em um ele vai buscar no outro.

Bem, para ele não importa, o que importa é o sentido que cada prática dá a sua vida, a identidade que ele constrói individual e coletivamente no “fazer parte” desse inter-jogo. Somos nós, os intelectuais-de-todo-tipo, que buscamos entender essa relação, buscando o “universal” e o “particular” na análise comparativa. O problema é que, ao contrário do que se poderia esperar de um meio onde o “relativismo” impera, frequentemente costumamos ser mais dogmáticos e tendenciosos do que um religioso ou místico não cientista. E esse é um gravíssimo problema que nem os 2000 anos de Cristianismo, os 1400 de Islamismo, os milhares de Budismo e de outras crenças nos fizeram superar. Simplesmente ainda não conseguimos desenvolver e estabelecer um quadro de referências onde houvessem áreas de cooperação ou onde pudéssemos pelo menos “concordar em discordar”. É a velha história: “Sim claro, esse é o melhor, pois é o meu sistema, o que eu acredito, portanto, ou concordem ou não dialoguem mais comigo.” Que pena! Quando isso acontece, toda a “Humanidade” das Ciências Humanas se perde. E o seu propósito maior, que é mediar o diálogo entre povos e culturas diferentes, também.

Nosso personagem imaginário, o brasileiro-sabe-de-tudo-um-pouco, poderia buscar compreender o porquê de tanta salada, em parte, através da história do contato entre o Oriente médio-asiático e o Ocidente europeu, que ocorreu bem antes da chegada dos colonizadores no Brasil. A partir daí, talvez ele pudesse nos fornecer pistas de como, também o **Sufismo**, chegou no Ocidente, e, por extensão, em nosso país.

Se nesses quase quinhentos anos de Brasil luso-hispano-franco-greco-latino-afro-indígena-americano o **Sufismo** chegou de navio, bicicleta ou avião não se sabe ao certo, e esse é um dado que nem mesmo uma ida a Turquia (não menos multi-cultural que o Brasil) pôde resolver.

Sabe-se, no entanto, que os primeiros contatos práticos, literários e filosóficos entre a **Tradição Sufi** e o Ocidente se deram com a conquista da Espanha pelos mouros, no século VIII, bem como através dos contatos feitos na Bacia do Mediterrâneo pelos árabes que chegavam à Sicília e ao sul da França.

Paralelamente a isso, e antecedendo-o em muitos séculos, havia o comércio entre portos do Levante (atual Líbano) e de Alexandria e os dois lados da península italiana, Gênova de um lado e Veneza do outro, havendo um verdadeiro intercâmbio de mercadores, escolásticos e outras pessoas que viajavam muito entre as duas regiões.

A influência do ensinamento espalhou-se bastante no sul da França, e mais tarde atingiu também o norte, correspondendo-se muito intimamente com a civilização moura que estava por se estabelecer na Espanha.

No entanto, com a reconquista da Espanha por Fernando e Isabel, o Império mouro caiu, havendo uma destruição massiva de manuscritos, bibliotecas e monumentos, além de todas as execuções e da inquisição que se seguiu. Foi uma verdadeira caça às bruxas, pois quem quer que tivesse qualquer ligação com os árabes corria o risco de ser queimado numa fogueira por heresia. Milhares de pessoas foram executadas, e o conhecimento científico (médico, cirúrgico, geométrico e astronômico) que fora construído no império hispano-mourisco foi quase que totalmente destruído da noite para o dia.

Até mesmo os alicerces do intercâmbio filosófico e do contato estabelecidos com os jesuítas, com os beneditinos e com os franciscanos só puderam continuar até o ponto em que a reconquista da Espanha se transformou numa Cruzada. A partir daí, boa parte da literatura que existia no Oriente Médio naquela época já tinha sido ou estava sendo traduzida para o latim, que era a língua comum, falada pelos dois lados. Com a queima das bibliotecas, muitos desses

tratados se perderam, além de terem sido deliberadamente suprimidos, pois eram de origem “herética”.¹⁷⁷

Muitos anos se passaram até que finalmente, no século XVII, o contato se deu mais tranquilamente na Espanha, França, Itália e Inglaterra.

Mas, afinal qual o lugar que o **Sufismo** passou a ocupar no universo místico-filosófico ocidental? Qual a sua real relação com o Islamismo?

Bem, como os termos de referência e os condicionamentos sociais entre Ocidente e Oriente são bastante distintos, e também porque optei por usar muitos dos termos de referência próprios da **Tradição Sufi** na dissertação, aqui me deterei mais nas pistas dadas pela História do Sufismo do que pelo Sufismo da História.

Começemos do ponto que suscita mais dúvidas nas mentes ocidentais: se o **Sufismo** originou-se no mundo islâmico, porque não é considerado uma ramificação do Islamismo? Se a pergunta for feita a uma muçulmano sufi ele provavelmente responderá que não existe **Sufismo** sem Islamismo. Mas se perguntarmos a um sufi muçulmano ele certamente dirá que o **Sufismo** é o conhecimento oculto contido em todas as religiões.

E o que dizem os historiadores?

Albert Hourani¹⁷⁸, que escreveu “Uma História dos Povos Árabes”, afirma que o **Sufismo**, enquanto linha de pensamento e prática, hoje é geralmente aceito como tendo extraído sua inspiração do Alcorão.

Diz Hourani que as ciências da teologia, lei e tradição começaram todas da mesma forma no mundo muçulmano: com o que foi dado no Alcorão. Porém ressalta uma diferença: enquanto o **Sufismo** busca afirmar uma coisa que os muçulmanos podem ter em comum com outros, as outras vertentes terminam reforçando as crenças do Islã e aumentando as barreiras entre ele e as outras religiões monoteístas com as quais tem afinidade.

O **Sufismo**, segundo Hourani, do qual o equivalente árabe *tasawwuf* (palavra possivelmente derivada das túnicas de lã (*suf*), que se supõe fossem usadas por um dos primeiros grupos), é a vertente comumente chamada de “via mística” do Islã.

Além de Hourani, outros autores vêm considerando o **Sufismo** a versão islâmica do ascetismo e do misticismo cristãos. É o caso de Caesar Farah¹⁷⁹ da Universidade de Minnesota,

¹⁷⁷ Sobre a história dos primeiros contatos da Tradição Sufi com o Ocidente ver OMAR ALI-SHAH. **A Tradição Sufi no Ocidente**. RJ: Edições Dervish: 1997: 208-217.

¹⁷⁸ ALBERT HOURANI. **Uma História dos Povos Árabes**. SP: Companhia das Letras, 1994.

¹⁷⁹ CAESAR FARAH. **Islam: Beliefs and Observances**. NY: Barron's: 1987.

que define o **Sufismo** não como uma escola filosófica distinta do Islã, mas como um padrão de “contestação” religiosa que encontrou um lugar no corpo do Islã.

De acordo com Farah, a totalidade da filosofia sufi introjetou um elemento pessoal na abordagem legalística impessoal para o cumprimento das devoções religiosas. O resultado disso foi a introdução do asceticismo na prática religiosa e do misticismo no pensamento religioso.

Conforme Farah, a atitude no primeiro século islâmico foi predominantemente ascética e não tanto mística. Isso provavelmente devido a influência dos monges cristãos no mundo muçulmano: sua idéia de um mundo secreto de virtude além do da obediência à lei, e a crença em que o abandono do mundo, a mortificação da carne e a repetição do nome de Deus na prece poderiam, com a ajuda de Deus, purificar o coração e libertá-lo de todas as preocupações mundanas, passando a um conhecimento superior e intuitivo de Deus.

No segundo século islâmico, sob a influência dual dos estímulos gregos e cristãos, o **Sufismo** foi tornando-se cada vez mais místico. A atitude monástica no Cristianismo, ainda de acordo com Farah, já estava bem estabelecida nas terras onde o Islã tornou-se dominante.

Segundo Hourani¹⁸⁰, talvez já no século VIII emergia o ritual distinto da repetição coletiva do nome de Deus (*zikr*), acompanhada de vários movimentos do corpo, exercícios respiratórios ou música, não como coisas que induziriam automaticamente ao êxtase de ver a face de Deus, mas como meios de libertar a alma das distrações do mundo. Os pensamentos dos mestres sufis sobre a natureza do conhecimento que viria ao fim do caminho foram primeiro preservados oralmente, e depois por escrito, por aqueles que os procuravam para aprender o caminho. A partir daí, estabeleceu-se uma linguagem coletiva em que se podia expressar a natureza da preparação e experiência místicas e um senso de identidade maior entre os que empreendiam a jornada.

No século IX, o caminho sufi foi pela primeira vez expresso de forma sistemática: al-Muhasibi descreveu o estilo de vida daquele que buscava o verdadeiro conhecimento e al-Junayd analisou a natureza da experiência que estava no fim do caminho.

Percorrendo ainda a trilha de Hourani, podemos constatar um outro fato que passou a ocorrer no fim do século X e no século XI. Os dervixes (**sufis**) que seguiam o mesmo mestre passaram a identificar-se como uma única família espiritual, seguindo o mesmo caminho (**tarika**):

“Alguns desses caminhos ou ordens estendiam-se por uma vasta área no mundo islâmico, levados por discípulos aos quais o mestre dera autorização para ensinar o caminho.

¹⁸⁰ ALBERT HOURANI. Uma História dos Povos Árabes. SP: Companhia das Letras, 1994: 89.

Os discípulos de um mestre podiam fundar suas próprias ordens, mas em geral reconheciam uma afinidade com o mestre que lhes havia ensinado o caminho. ¹⁸²

Entre as ordens mais disceminadas e duradouras, algumas tiveram início no Iraque: a **Rufai**, que remonta ao século XII, a **Suhrawardi**, no século XIII, e a maior de todas, a **Kadiri**, batizada segundo o nome de um santo de Bagdá, Abd al-Qadir al-Jilani (1077-1166), mas que só emergiu nitidamente no século XIV. Das ordens que surgiram no Egito, a **Shadhili** tornou-se a mais importante. Em outras partes do mundo muçulmano, outras ordens ou grupos de ordens se destacaram: por exemplo, a **Naqshbandi**, na Ásia Central e a **Mevlevi**, fundada por Rumi na Anatólia.

As ordens diferiam em sua visão do relacionamento entre os dois caminhos do Islã: o da **charia**, obediência à lei oriunda dos mandamentos de Deus no Alcorão, e o da **tarika**, a busca da experiência de conhecimento direto d'Ele.

Sobre as práticas em cada ordem, resume Hourani:

*“Havia um processo de iniciação a qualquer ordem: a prestação de um juramento de aliança ao Sheik (o mestre), o recebimento de um manto especial dele, a comunicação pelo Sheik de uma prece secreta (**wird** ou **hizb**). Além das preces individuais, porém, havia um ritual que era o ato central da tarika e a característica que a distinguia das outras. Era o **dhikr** ou **zkr**, a repetição do nome de Deus, com a intenção de desviar a alma de todas as distrações do mundo e libertá-la para o vôo da união com Deus. O **dhikr** podia assumir mais de uma forma. Em algumas das ordens (em particular a Naqshbandi), era uma repetição silenciosa, juntamente com certas técnicas de respiração, e com a concentração da atenção em certas partes do corpo, no Sheik, no epônimo fundador da ordem, ou no Profeta. Na maioria, era um ritual coletivo (**hadra**), praticado regularmente em certos dias da semana. Formados em filas, os participantes repetiam o nome de Alá; podia haver acompanhamento de música e poesia; em algumas ordens havia dança ritual, como na graciosa dança circular dos Mevlevi. A repetição e a ação se tornavam cada vez mais rápidas, até que os participantes eram apanhados num transe em que perdiam consciência do mundo sensível.* ¹⁸³

A descrição de Hourani não difere do que pude observar na Turquia nas ordens sufis que visitei: a prática coletiva do **zkr**, exercícios respiratórios sincronizados, dança circular e giratória, e música. No entanto, reduzir o **Sufismo** às suas práticas de meditação é limitá-lo a apenas um universo de significação, e existem outros elementos que são igualmente importantes para defini-lo.

Omar Ali-Shah, mestre vivo da **Ordem Naqshbandi**, assim fala sobre esta questão:

¹⁸² ALBERT HOURANI. **Uma História dos Povos Árabes**. SP: Companhia das Letras, 1994: 166.

¹⁸³ Idem pp 167.

“Sim, é um modo de vida, é uma disciplina, é de fato todas essas coisas, mas para explicar isto, em vez de ficar repassando as mesmas coisas inúmeras vezes, nós a chamamos de uma filosofia viva ou aplicável, isto é, uma filosofia ativa.

Não importa quantas vezes eu diga que só estou usando a palavra ‘filosofia’ como um conceito conveniente, isso inevitavelmente desencadeia na mente ocidental (e também em algumas mentes orientais) uma espécie de argumento desenvolvido num vácuo.

Uma vez alguém disse: ‘Filosofia é o impalpável perseguindo o esotérico’. Eu concordaria com isso no caso de alguns filósofos...”¹⁸³

De fato, “filosofia” é um conceito muito abrangente para classificar uma escola “esotérica” como o **Sufismo**. Assim como “esotérico” também o é, pois não apenas escolas esotéricas e místicas estariam dentro dessa categoria, como certos grupos religiosos de autodesenvolvimento, e também algumas seitas. Como o **Sufismo** não é uma seita, e nem uma religião, talvez seja necessário aprofundar um pouco o conceito de “esotérico”.

É o que faz a antropóloga brasileira Vitória Peres de Oliveira, que estudou um grupo sufi do Brasil vinculado à **Ordem Naqshbandi**, usando, para classificar o **Sufismo**, a categoria “esotérico” em contraposição ao conceito de exotérico:

“Estes dois ensinamentos, um acessível, facilmente exposto, aberto a todos (o exotérico), e o outro restrito, fechado, oculto, hermético (o esotérico). Um enfatizando o externo - regras de comportamento, dogmas, ofertando serviços; outro enfatizando o interno - treinamento mental, recolhimento, percepção.”¹⁸⁴

Para esta autora um grupo esotérico pode estar incluído no conjunto mais amplo de um ensinamento exotérico de uma religião. Por exemplo, o **Sufismo** dentro do Islamismo, o Cristianismo esotérico dentro do Cristianismo, etc.

Segundo Oliveira, um grupo exotérico será mais marcado por uma organização hierárquica e política com conflitos, relações de interesse, jogos de poder e legitimação, manipulação. Um grupo esotérico, ao contrário, terá menos aspectos organizativos, terá um caráter de provisoriedade mais aparente, já que visa a passar um corpo de conhecimento, referindo-se mais à vivência interior do sujeito e remetendo-o com mais frequência para dentro de si mesmo.

Oliveira demarca as fronteiras entre o esotérico e o exotérico pela ausência ou presença da institucionalização, além de levar em consideração a existência de um mestre vivo ou morto. Desta forma, as duas diferenciações estariam interligadas:

¹⁸³ Ver OMAR ALI-SHAH. **A tradição Sufi no Ocidente**. RJ: Edições Dervish, 1997: 261.

¹⁸⁴ Ver V. P. de OLIVEIRA. **O Caminho do Silêncio - um estudo de grupo sufi**. Campinas: Unicamp, 1991.

“Sim, é um modo de vida, é uma disciplina, é de fato todas essas coisas, mas para explicar isto, em vez de ficar repassando as mesmas coisas inúmeras vezes, nós a chamamos de uma filosofia viva ou aplicável, isto é, uma filosofia ativa.

Não importa quantas vezes eu diga que só estou usando a palavra ‘filosofia’ como um conceito conveniente, isso inevitavelmente desencadeia na mente ocidental (e também em algumas mentes orientais) uma espécie de argumento desenvolvido num vácuo.

Uma vez alguém disse: ‘Filosofia é o impalpável perseguindo o esotérico’. Eu concordaria com isso no caso de alguns filósofos...”¹⁸⁴

De fato, “filosofia” é um conceito muito abrangente para classificar uma escola “esotérica” como o **Sufismo**. Assim como “esotérico” também o é, pois não apenas escolas esotéricas e místicas estariam dentro dessa categoria, como certos grupos religiosos de autodesenvolvimento, e também algumas seitas. Como o **Sufismo** não é uma seita, e nem uma religião, talvez seja necessário aprofundar um pouco o conceito de “esotérico”.

É o que faz a antropóloga brasileira Vitória Peres de Oliveira, que estudou um grupo sufi do Brasil vinculado à **Ordem Naqshbandi**, usando, para classificar o **Sufismo**, a categoria “esotérico” em contraposição ao conceito de exotérico:

“Estes dois ensinamentos, um acessível, facilmente exposto, aberto a todos (o exotérico), e o outro restrito, fechado, oculto, hermético (o esotérico). Um enfatizando o externo - regras de comportamento, dogmas, ofertando serviços; outro enfatizando o interno - treinamento mental, recolhimento, percepção.”¹⁸⁵

Para esta autora um grupo esotérico pode estar incluído no conjunto mais amplo de um ensinamento exotérico de uma religião. Por exemplo, o **Sufismo** dentro do Islamismo, o Cristianismo esotérico dentro do Cristianismo, etc.

Segundo Oliveira, um grupo exotérico será mais marcado por uma organização hierárquica e política com conflitos, relações de interesse, jogos de poder e legitimação, manipulação. Um grupo esotérico, ao contrário, terá menos aspectos organizativos, terá um caráter de provisoriedade mais aparente, já que visa a passar um corpo de conhecimento, referindo-se mais à vivência interior do sujeito e remetendo-o com mais frequência para dentro de si mesmo.

Oliveira demarca as fronteiras entre o esotérico e o exotérico pela ausência ou presença da institucionalização, além de levar em consideração a existência de um mestre vivo ou morto. Desta forma, as duas diferenciações estariam interligadas:

¹⁸⁴ Ver OMAR ALI-SHAH. **A tradição Sufi no Ocidente**. RJ: Edições Dervish, 1997: 261.

¹⁸⁵ Ver V. P. de OLIVEIRA. **O Caminho do Silêncio - um estudo de grupo sufi**. Campinas: Unicamp, 1991.

“A transformação de um grupo esotérico em exotérico se dá quando esta institucionalização se instaura e isto tende a ocorrer nestes grupos quando desaparece o mestre. O grupo sufi tem uma preocupação constante em não se institucionalizar, preservando o seu caráter esotérico com a presença de uma mestre vivo e ressaltando a provisoriedade do grupo.”¹⁸⁶

Infelizmente, na Turquia eu não encontrei, ou pelo menos penso que não encontrei um mestre **Mevlevi** vivo, o que muito me desapontou. Assim como a etnografia que eu pretendia apresentar aqui não foi a de um **Sama** realizado em uma ordem de dervixes **Mevlevi**, e sim de um Sama feito por um grupo de performáticos. Se eles são ou não **Mevlevi** não cabe a mim julgar. O único Sama que eu assisti dentro de uma *tekky* dervixe foi na **Ordem Jerahi**, e me impressionou demais.

Mas como o trabalho sufi é tido como um trabalho interno, silencioso, da pessoa com ela mesma buscando desenvolver-se, não será uma “descrição densa”¹⁸⁷, de um exercício ritual que irá tornar visível esse mundo que se não é secreto, tem lá os seus segredos, bem como as suas regras, só reveladas aos que fazem parte desse universo, através da orientação de um mestre vivo.



¹⁸⁶ V. P. DE OLIVEIRA. O Caminho do Silêncio - Um estudo de grupo sufi. Dissertação de Mestrado apresentada ao Departamento de Antropologia Social do Instituto de Filosofia e Ciências Humanas da Universidade Estadual de Campinas, 1991: 93.

¹⁸⁷ CLIFFORD GEERTZ. A Interpretação das Culturas. RJ: Ed. Guanabara, 1989: 16.

ANEXO:

AS ORDENS DE DERVIXES DA TURQUIA - FRAGMENTOS DE UM DIÁRIO DE CAMPO

Istanbul, 09 de março de 1996.

Eram mais de 11 horas da noite. Sábado.

Encontro com médico Naqshbandi

Conduzida por meu amigo e anfitrião Apo, fui ao Hospital Psiquiátrico da Universidade de Istanbul para conhecer o “médico que sabia sobre dervixes”. Situação muito estranha esta. *(O lugar era tão sinistro que não pude deixar de lembrar da famosa escritora inglesa de suspense que escolheu o cenário de Constantinopla para inspirar-se: Agatha Christie.)*

Fomos apresentados e logo estabelecemos uma conversa fluida. Havia mais quatro pessoas presentes, além de nós três. O médico, um psiquiatra de nome Ender Karaca, me fazia muitas perguntas, procurando entender o que eu estaria fazendo ali no seu horário de plantão. Sua curiosidade foi saciada quando eu lhe disse a palavra-chave: dervixe. Depois disso, o tom da conversa mudou, de modo que eu tive espaço para lhe perguntar se ele mesmo fazia parte de alguma Ordem Sufi. Ele respondeu que sim. Diante dos fatos, ousei perguntar qual escola, e ele disse, olhando-me nos olhos: **Naqshbandi**. O tempo parou. Tive um forte impacto. *(Afinal não estava esperando encontrar um sufi assim, já no segundo dia.)* A partir daí, foi como se não houvesse mais ninguém na sala. Conversamos muito, e ele me convidou para assistir a uma cerimônia de “Sama”, aqui em Istanbul.

(Sama é a célebre dança giratória, característica da Ordem Mevlevi ou Ordem dos Dervixes Dançantes. Foi criada em Konya, no século XIII, pelo poeta e filósofo persa Rumi, ou Mevlana. Sendo o Sama o objeto de estudo da minha dissertação de mestrado, e o motivo pelo qual eu fui a Turquia, estava muito perplexa com a rapidez dos acontecimentos. A cerimônia que iríamos assistir seria feita numa outra Ordem de dervixes, a Ordem Jerahi - um dos sub-grupos da Ordem Khalweti, fundada no século XIV, por Umar al-Khalweti, em Herat, no Khorassan -, o que só vim a saber depois. Interessante, um sufi Naqshbandi contactando-me com a Ordem Jerahi, para assistir a um ritual da Ordem Mevlevi. Aqui começaram as minhas dúvidas, mas, deixei-me levar, sempre atenta às “coincidências”.)

Istanbul, 11 de março de 1996.

22 h.: 15 min., segunda-feira.

Ordem Jerahi

Nesse momento, encontro-me dentro de uma *tekky* (é o lugar físico onde os sufis se encontram para fazer suas práticas; é um instrumento técnico de geração de energia. Antigamente eram os próprios mosteiros sufis, onde os dervixes residiam por períodos mais ou menos longos, e muito raramente por toda a vida. Tratava-se de algo muito semelhante aos mosteiros das Ordens Terceiras cristãs.) da **Ordem Jerahi**, fundada por um Sheik de mesmo nome. O lugar chama-se “Nureddin-i Cerrahi Tekkesi”. O Sheik atual é Sefer Dal. (Ender, o médico Naqshbandi, apresentou-me Mustafa, seu amigo Jerahi, através do qual pude ter acesso ao grupo)

Quando chegamos, eram mais ou menos 20 h. e 30 min.. Fiquei no andar de cima junto com as mulheres. As mulheres ficam numa espécie de camarote único, sem divisórias, de onde é possível ver os homens em baixo. As paredes estão lotadas de quadros com caligrafia árabe. Durante a introdução da cerimônia, fiquei em cima, ouvindo as invocações feitas por um guia. Agora estou na parte de baixo, num lugar privilegiado, reservado a visitantes. *(Desse dia em diante, passei a pensar muito sobre a questão da mulher na Turquia. Realmente não pude evitar. Tentava a todo instante relativizar as culturas, procurando não ter preconceitos, evitando questões do tipo: “porque elas não estão junto com os homens em baixo, participando do ritual? Porque ficam atrás da tela de madeira, sem serem vistas? Porque me permitiram observar de perto?” Tentava não me perder nesse tipo de questão, mas a todo instante era posta à prova, fosse pelo preconceito alheio, diante do meu “western way of life”, fosse pelo meu próprio etnocentrismo. Sabia que precisava aprender as regras e os códigos do lugar com urgência, antes que algum gesto, palavra ou ato pudesse comprometer meu trabalho. Sabia disso, mas...)*

Houve uma pausa, e os músicos, depois, começaram a tocar. Agora os dervixes entram no recinto, vestidos como os **Mevlevi**. São dez, ao todo. Emociono-me de estar aqui. Eles sentam-se. A entrada foi muito forte. Só tem homens aqui em baixo. Sou a única mulher.

Os músicos continuam tocando, e os dervixes sentados de joelhos.

Os dervixes começaram a se mexer. Vou parar de escrever.

(instantes depois...)

Enquanto os dervixes dançam, as outras pessoas fazem um *ziker* (os *zikrs* são frases-repetições com funções e aplicações distintas. São recitados com ritmo, respiração e movimento

de corpo correspondentes a cada um. Cada *zīkr* tem uma intenção, que deve ser conectada pelo praticante antes de começar a fazê-lo) super-forte: “Ya Hey, Ya Hay, Ya Allah!”

O exercício é feito sentado, com movimento de tronco e cabeça, alternando o lado para onde se vira a cabeça, sempre respirando antes de fazê-lo.

Os dervixes acabam de parar de girar. O ritmo da música está cada vez mais acelerado, as batidas nos instrumentos de percussão ganham intensidade, e as vozes ficam mais fortes...

23 h.: 15 min. Começam a girar de novo. O mestre de cerimônias está no centro, sem tirar o manto preto, diferente dos outros oito. O *zīkr* agora é apenas “Allah”. A música é muito, muito forte.

(Fiquei com vontade de participar, fazendo também os exercícios, que me contagiavam mais e mais. Controlei-me, pois só os homens o estavam fazendo, e eu era a única mulher presente na sala térrea. Fiquei constrangida, pois as outras mulheres estavam lá em cima, aparentemente, apenas olhando. Por isso, aproveitei para escrever. Além disso, não poderia fazer o que estavam fazendo, sem saber o que estavam fazendo. Quero dizer, um ritual de dervixes não é simbólico, embora possua simbolismos, pois se relaciona com uma atividade interior. Por esta razão também, não há vantagem em descrever um evento dessa natureza fora de contexto.)

Os dervixes dançam, os músicos tocam, alguém canta. Os outros fazem *zīkr*. As vozes estão graves, vindas do estômago. Há um grupo bem na frente fazendo um movimento corporal bem mais acentuado que o dos outros. De joelhos, sentados sobre os calcanhares, eles quase levantam-se do solo, elevando os quadris. Muitos parecem estar realmente em transe, pois suas faces estão transfiguradas, com uma expressão de transcendência e êxtase.

Agora só os músicos estão cantando. Os outros praticamente só fazem um leve movimento com a cabeça, com uma respiração sincronizada. Parecem ter chegado ao ápice do exercício. *(A atmosfera engendrada pela atividade sufista produz, para o próprio sufi, uma percepção, deixa um traço que ele é capaz de reconhecer. Mesmo para quem apenas assiste de fora, esse traço, invisível, pode ser percebido; obviamente, num nível mais superficial. Também por este motivo, apresento o diário “sujo”, sem alterações, o desenho rápido, rabiscado, de alguém que não queria perder o “momentum”. Assim, o material, penso, é apresentado de forma que possa ser partilhado pelo leitor, ao menos até certo ponto.)* Acabou. 00: 00 hs.. Termina a cerimônia.

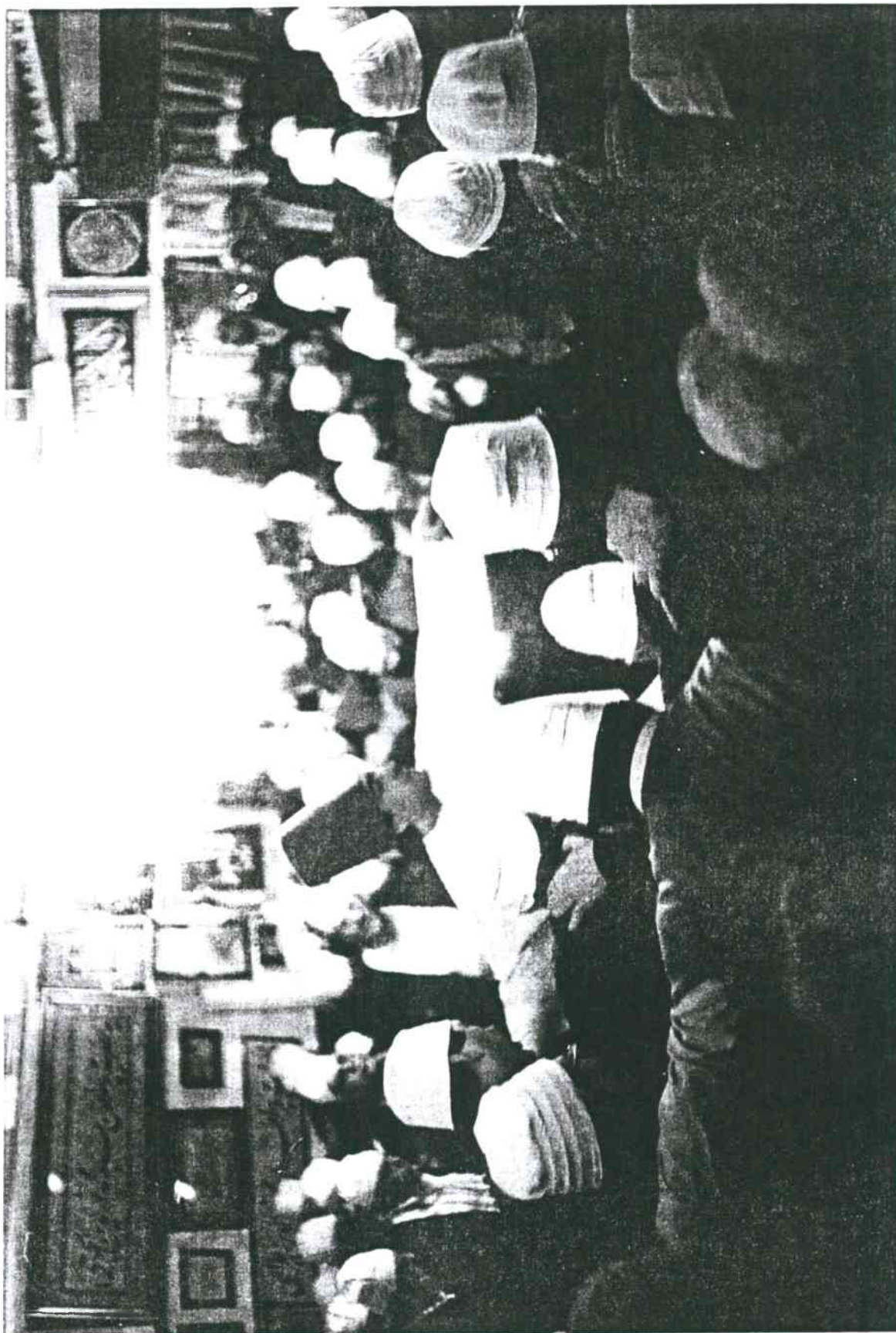


Figura 29. Cerimônia da Ordem Jerahi. Istanbul, Turquia.

(Foto da autora, 1996)

Istanbul, 13 de março de 1996.

À tarde. Quarta-feira.

Loja de instrumentos musicais

Estou num lugar que encontrei “casualmente”; é uma sala em cima de uma loja de instrumentos musicais, é um lugar para reuniões de musico-terapeutas. Fui convidada para participar de uma reunião amanhã às 19: 00 h.

Esta loja já tinha me chamado a atenção no primeiro dia em que vim ao centro da cidade. O dono da loja, um senhor de nome Yashar, é irmão de um Sheik sufi. Fiquei, mais uma vez, perplexa com a coincidência. *(O que ainda não sabia, é que a Ordem a qual pertenciam era Mevlevi. Estava tudo ali, e eu não via.)* O interessante de tudo isso é que as escolas sufis aqui não são tão conhecidas, ou, melhor dizendo, os grupos são muito restritos e pouco se ouve falar, mas quando se vai aos lugares certos... *(O fato concreto é que estava indo aos lugares certos, e, “casualmente”, encontrando as pessoas certas. Yashar tornou-se meu principal informante, e também um grande amigo.)*

Comprei vários “cds” de música sufi, turca tradicional e folclórica, bem como um vídeo Mevlevi, com a cerimônia do Sama, um manto turcomenistão e pequenos instrumentos de percussão. Quando já estava de saída, fui apresentada a Meriem, uma uruguaia que vive em Istanbul e que também tem contato com o lugar. Combinamos de nos encontrar amanhã, um pouco antes da reunião do grupo de Musicoterapia.

Istanbul, 14 de março de 1996.

Quinta-feira

Grupo Tumata

Encontrei Meriem facilmente, numa sincronicidade incrível, pois ainda era muito cedo. Eu estava me dirigindo ao Museu de Arqueologia, e, no momento exato em que passei em frente à loja de Yashar, ela estava saindo, então...

Parei para conversarmos, mudando de direção (se é que havia uma outra direção), e vim para o lugar onde vai ser a reunião. Comi em uma mesa com Meriem, Hanefi (seu marido),

Yashar, um austríaco de nome Kadir (*que mais tarde descobri ser um dervixe dançante*), e uma turca. Foi muito interessante. Tirei fotos. Depois fui com Meriem e o marido buscar sua pequena filha no Jardim de Infância.

Agora, de novo aqui, as pessoas estão chegando, não sei o que vai acontecer. Meriem deixou escapar que é **Mevlevi**. Vou aguardar... (*Aquela situação parecia tão irreal que não dei importância ao fato de ela ter me revelado que era Mevlevi, e que, ao que tudo indicava, aquele encontro só poderia ser Mevlevi. Minha expectativa de encontrar dervixes dançantes era tanta, que não via, que bem ali, diante dos meus olhos, havia um grupo. O disfarce do grupo era que tratava-se de um grupo de música sufi e folclórica da Ásia Central, cujo mestre, Dr. Guvenc, o irmão de Yashar, músico, etnomusicólogo e terapeuta, era o maestro. Aparentemente, um grupo de música. Sabiam que eu estava na Turquia fazendo o trabalho de campo da minha dissertação de mestrado, e sabiam também que meu objeto de interesse era a Ordem Mevlevi. Por isso, talvez, foram tão gentis em convidar-me para o ensaio do grupo "Tumata", cujo concerto tive a oportunidade de assistir dois meses mais tarde em Bursa, uma cidade vizinha. Eles estavam ali, com seus hábitos, sutilezas, práticas, disciplinas, gentilezas. Mas eu não via. Estava em "campo" e não sabia.*)

Os músicos já estão tocando, outras pessoas cantam. São bons músicos. É muito bonito. Tocam música folclórica turca, e também música sufi. Fiz fotos. São 19:50 h..

...às 20 h. e 30 min., Ender, o médico psiquiatra **Naqshbandi**, que também tornou-se um importante informante, apanhou-me no ensaio do Grupo Tumata para irmos novamente a **Ordem Jerahi...**

Depois de comermos alguma coisa, fomos ao encontro. Estávamos um pouco atrasados, e tivemos que entrar logo na *tekky*. Separamo-nos imediatamente, indo, cada um procurar um lugar para sentar-se. Fui ao local reservado às mulheres, que estava lotado. Depois de algum tempo olhando-as com expressão de por-favor-me-dêem-um-espaco, uma mulher chamou-me para sentar-me a sua frente. Foi bastante simpática, e arrumou meu lenço, que estava, para os padrões muçulmanos, mal colocado. Pôs meus cabelos, antes expostos nas costas, para dentro do lenço. (*Outro hábito que tive que adquirir foi o de usar lenço na cabeça sempre que ia visitar uma mesquita ou uma Ordem de dervixes.*)

Fiquei sentada nesse lugar durante toda a invocação e a primeira parte da cerimônia. Teve um "break", e desci pela escada interna até o lugar onde estavam os homens; só que não pude passar da porta. A porta não é maciça, é furada, como se fosse uma tela, bem como a parede da escada. Assim, pude ver todo mundo e chamar Ibrahim, um americano membro do grupo, a quem

pedi que tentasse uma permissão para que eu pudesse tirar fotografias. Disse-me que deveria esperar um pouco, e que logo traria a resposta. Sentei-me no degrau da escada e fiquei esperando. Então veio a boa nova: “You can, but be discreet.” Agradei, e combinamos, que no final da cerimônia ele me buscaria no mesmo local para que fôssemos, juntamente com alguns discípulos, ouvir a fala de seu mestre, que seria numa outra sala dentro da *tekkyā*.

Comecei a fazer as fotografias, e aí, algumas mulheres muito rígidas, passaram a me olhar com olhos de censura. Quando fiquei de pé, tentando acompanhar os movimentos dos homens durante os *zikrs*, desceu uma mulher de mais de 60 anos muito brava, tentando me comunicar, por gestos, que eu não deveria estar ali. Com isso, subi, procurando me encaixar em algum lugar...

Afortunadamente, e com muita dificuldade, consegui um local privilegiado para tirar uma foto dos homens, de cima. Um dervixe dançante estava girando sozinho ao centro, e os outros, em vários círculos concêntricos, abraçados, ao redor dele, e fazendo *ziker*. Iam girando a roda, aos poucos, todos juntos, sempre acelerando mais e mais. Este exercício é chamado de *dawaram* (rotação).

Eis que apareceu uma mulher, que trabalha na “tekkyā”, com a qual eu já tinha travado contato na segunda-feira, muito furiosa comigo, dizendo: “I told You. You can’t do photos.” E eu: “Yes, but... I had a permission from the Sheik. Ibrahim asked for me.”

E ela: “You can do, but don’t disturb the prayer.” Passados alguns minutos, voltou, alertando-me que eu deveria ficar em apenas um lugar, e não me mexendo: “You can’t do your reportage like this.” (*Que reportagem?, me perguntava. Estava tão grata de estar ali, entre los dervixes, que não registrava o que ela me dizia. Pensava, não, não pensava. Realmente não era possível pensar em nada. Sentir sim. Aquela energia sutil pairando no ar. Seria isso o que os sufis chamam de baraka, uma energia de natureza eminentemente positiva com a qual entram em contato após ativarem suas faculdades especiais?*)

Depois desse fato, voltei para a escada interna, e fiz mais fotografias de lá. Após o exercício, que culminou com a ida do dervixe dançante para a roda dançante em sentido anti-horário, houve um “stop”, todos mudaram de posição, ficando em filas, umas em frente às outras, horizontalmente, e duas filas menores ao centro.

Particpei desse *ziker* discretamente, e no final estava fazendo-o sentada, apenas respirando e movendo a cabeça para um lado e outro, imitando-os. Parecia impossível não contagiar-se, mesmo fora da roda.

Quando terminou, a mulher rabugenta desceu novamente, falando rapidamente comigo, insistindo no fato de que eu não deveria estar ali, que deveria subir. Expliquei-lhe que estava esperando por Ibrahim...Mas ela não aceitava. Não se conteve e dirigiu-se a ele, que já estava perto da porta conversando com outro homem: “Are You waiting for this girl?” E ele respondeu: “Yes, I am.” Diante dos fatos, ela saiu reclamando e resmungando, deixou-me passar e bateu-me a porta na cara. *(Mas aqui ela abandona a nossa história.)*

No instante seguinte, apareceu uma mulher muito branca, muito gentil e delicada, que pegou na minha mão e me conduziu até a sala de seu mestre.

Sefer Dal, o meste **Jerahi**, encontrava-se sentado no fundo da sala. O ambiente estava repleto. Todos sentados ao seu redor, esperando para ouvi-lo. Só havia quatro mulheres no recinto, todas estrangeiras.

O Sheik contou uma estória sufi que falava da necessidade do dervixe de ser simples, e de nunca sentir-se superior a ninguém. Foi direto ao ponto. Peguei a estória andando, porque saí por uns instantes da sala para buscar minhas botas que estavam no andar de cima, e também para ir ao toilet. *(Lá estava a rabugenta, mas procurei fazê-la não me ver.)*

Depois que o Sheik terminou a história, juntamente com seu tradutor simultâneo, foi aberto um espaço para perguntas. Houve algumas questões...

Perguntei-lhe o que pensava sobre a transmissão do **Sufismo** para pessoas não muçulmanas. Sua primeira resposta foi que uma pessoa só pode tornar-se dervixe tornando-se muçulmana. Depois, amenizou-a, dizendo que uma pessoa pode ter características que justifiquem sua escolha, as mesmas que serviriam de requisito para tornarem-se muçulmanas.

Minha pergunta demorou para ser respondida, e teve várias fases. O tradutor, um velho *murshid* *(uma espécie de guia para os discípulos menos experientes)* também de nome Ibrahim, transmitia a resposta. Depois, acabou a reunião. Minha pergunta foi a última.

Istanbul, 15 de março de 1996.

16 h.: 20 min. Sexta-feira.

Encontro com Ibrahim

Os estrangeiros (oito pessoas ao todo, da Holanda, da Bélgica, dos Estados Unidos, e eu, do Brasil), ontem presentes na *tekky* **Jerahi**, foram convidados a comparecer hoje na casa de

Ibrahim, o tradutor, para uma entrevista coletiva. Encontramo-nos primeiro na *tekkya Jerrahi*, e, conduzidos por um membro do grupo, tomamos dois ônibus para chegarmos até aqui. Perdi o sentido de direção por completo, absolutamente não sei aonde estou. Também não importa.

Sentamos numa pequena sala, e Ibrahim começou a falar: “Quem é o professor de Allah? Allah! Os profetas são os estudantes.”

(A conversa toda girou em torno da intenção e ação honestas. Disse que, do ponto de vista sufi, um desejo proveniente do ego não tem nenhum valor. Fez o que pôde para humilhar-nos, para colocar-nos em nosso devido lugar de “estrangeiros”, “curiosos”, “estúpidos”, “intelectuais” e “arrogantes”, que iam para a Turquia procurar as Ordens Sufis, voltando depois para os seus países de origem, com uma autoridade no assunto, que não possuem. Salientou que o caminho sufi é um caminho eminentemente prático, e que a compreensão intelectual, apenas, desse caminho, sem a experiência, não serve para nada.

No início da conversa, sentimo-nos todos muito insultados, mas logo percebemos que o que estava acontecendo era exatamente o contato direto com o ensinamento, ou seja, o velho homem aplicou um método, aparentemente grosseiro, que proporcionou um estado de receptividade e humildade para aprender, maiores, em todos nós.)

Um fato muito curioso é que a humilhação tinha sido tão contundente, que alguns de nós chegaram mesmo a chorar. Mas, o interessante, é que, passado algum tempo, de um sentimento de raiva pelo velho homem, passei a um outro de simpatia e afeto. Não sei o que ele fez.

Ibrahim, por sua vez, por trás de suas posturas de muçulmano radical, estava ali, com toda a sua generosidade e disposição para falar-nos de **Sufismo** e da **Ordem Jerrahi**. Foi duro, e, com certeza, jamais esquecerei.

Terminada a “entrevista”, Ibrahim pegou um velho Alcorão, de mais de 200 anos, e foi abrindo, aleatoriamente, e tirando uma página de cada vez para nos presentear. Depois, fotos, e um convite para fazermos, todos juntos, um exercício conduzido pelo velho *murshid*. Fizemos um *zikr*, bem no meio da sala, e depois saímos, também a convite de Ibrahim, para comer docinhos numa confeitaria ao lado de seu edifício. Estava tão impactada, que mal podia descer as escadas. Falar, nem pensar. Estava muda.

Após os docinhos, Ibrahim nos acompanhou até o ponto de ônibus. Despedimo-nos, e todos entraram. Fiquei por último, e quando pisei o primeiro pé dentro do ônibus, senti alguém puxando minha blusa pelas costas. Era Ibrahim. Virei-me, e ele falou: “você fica!” E todos os outros, que já estavam dentro do micro-ônibus, disseram em uníssono: “no!!, came!” Nesse momento, lembrei-me do que um dos estrangeiros, um velho holandês muito gentil, me dissera,

quando ainda estávamos na casa de Ibrahim: “Don’t forget, they will trick you all the time. Keep this way. Keep your way.” Assim, entrei no ônibus. Ibrahim sorriu, dando tchau.

Bursa, 19 de março de 1996.

Terça-feira.

Pausa em Bursa

Fui a Bursa com a intenção de recuperar minha capacidade de “estranhar” a cultura. Havia perdido o olhar distanciado e crítico, necessários em qualquer observação de campo. Estava por demais mergulhada, envolvida com a cultura. Necessitava entrar em contato com minha identidade ocidental, resgatar a consciência de ser “estrangeira”, lembrar a mim mesma, o que vim fazer.

Pois bem, vim a Turquia com o objetivo de contactar a **Ordem Sufi Mevlevi** ou **Ordem dos Dervixes Dançantes**, cujo ritual do **Sama**, a dança giratória, característica dessa confraria, é o objeto de minha dissertação de mestrado.

A **Ordem Mevlevi** foi fundada no século XIII, em Konya, pelo maior expoente da poesia persa, Rumi ou Mevlana (1207 - 1273).

*(Divulgador de idéias que só se tornaram correntes séculos mais tarde, Rumi já falava na evolução do homem, que a terra girava ao redor do sol; que existiam nove planetas, e que a estrutura interna do átomo assemelhava-se a um sistema solar em miniatura. Rumi é considerado por muitos o maior poeta místico da história da humanidade. Sua obra-prima, o **Masnavi**, considerado o alcorão em persa, juntamente com os complementos de seu significado em **Fihi-ma-Fihi**, fazem de Rumi um dos mais importantes mestres sufis de todos os tempos. A música, a dança e a poesia da **tarika** (escola) **Mevlevi** influenciaram profundamente a arte e o pensamento do Império Otomano e do resto do mundo islâmico, assim como as práticas de outras ordens sufis.)*

Compreender a época em que a Ordem Mevlevi atuou, comparando-a com os tempos de hoje, é uma tarefa complexa, já que a Turquia, este país, nem europeu, nem asiático, em si mesma, é uma encruzilhada cultural. Sintetizando a história dos três poderosos impérios: O Romano, o Bizantino e o Otomano, para ser simplista, a Turquia vive a tensão constante de estar “entre” os mundos ocidental e oriental. Rejeitada pela Europa por ser muçulmana, isolada do

resto do Islã por não ser árabe; inimiga de gregos (literalmente) e troianos (leia-se curdos, iranianos, sírios, libaneses, árabes...), a Turquia é o não-lugar por excelência. Aqui, muitos mundos se conectam, num movimento difícil de compreender (embora forte e intenso), num ritmo aparentemente inapreensível mas profundamente enraizado, e com uma identidade muito própria. Um país tentando afirmar-se perante o Ocidente e, ao mesmo tempo, evitando o colapso que é inerente a toda e qualquer modernidade desenvolvimentista que, pela sede de poder, nega sua própria identidade (tradições, arte, crenças), acabando por enfraquecer-se.

(A ruptura forçada da Turquia com suas raízes mais intrínsecas, ocorreu no início deste século: Mustafa Kemal Attaturk fundou a República e, de imediato, atingiu a medula da espinha dorsal de seu país, lesando-o naquilo que é o alicerce de toda e qualquer identidade cultural, a língua. Substituiu, em nome do desenvolvimento, a caligrafia turca pelo alfabeto ocidental, proibindo, inclusive, a leitura do Alcorão nas escolas. “A República da Turquia não pode ser a terra dos sheiks, dervixes, discípulos...”, disse Attaturk, em 1923. Precisamente no dia 2 de setembro de 1925, sob seu mandato secular e populista, uma ditadura foi instituída, visando banir antigas fraternidades da vida turca. Com isto, muitas escolas passaram a funcionar secretamente.

Voltei para Istanbul no dia seguinte, começando a me organizar para ir a Konya...)

24 de março de 1996.

08 h.: 45 min. Domingo.

No trem, a caminho de Konya.

(Finalmente estava indo para o lugar, que, pela lógica, seria onde efetivamente eu faria o trabalho de campo: Rumi vivera em Konya, lá estava o seu museu, a sua história, e também deveria estar a Ordem Mevlevi que eu tanto almejava encontrar...)

Cheguei em Konya ao meio-dia. Saltei do trem, caminhando um pouco pela neve, tomei um táxi, e vim para a “Karavan”, a loja de tapetes do Asim *(a única pessoa da Turquia que eu já tinha o endereço antes de sair do Brasil)*, que fica na Mevlana Caddesi (Rua Mevlana). *(Na Turquia, Rumi é mais conhecido por Mevlana.)*

Fui recebida com um sóbrio, mas caloroso “wellcome.” Começamos a conversar na entrada, e aos poucos fomos indo mais para dentro da loja, indo sentar-nos numa salinha coberta

por tapetes (chão, teto, almofadas, tudo) por todos os lados. Falamos sobre a minha experiência em Istanbul, sobre quanto tempo eu pretendia ficar em Konya, quanto podia gastar, o que exatamente queria fazer. Depois de alguns minutos de conversa, Asim disse que eu não me preocupasse, que ajeitaria tudo para mim. Deixou-me na loja, voltando, instantes depois, com tudo resolvido: eu ficaria num hotel, de nome **Sama**, com uma diária bastante generosa, e praticamente ao lado da “Karavan”. *(A hospitalidade na Turquia é algo que às vezes nos deixa até envergonhados.)*

Fui para o hotel, instalei-me, tomei um banho, descansei um pouco e voltei para a “Karavan”. Asim entregou-me um mapa com a indicação dos lugares que devo visitar aqui (museus, madrasas, tumbas, etc.), bem como informou-me a respeito das regras de comportamento local, indicando-me a maneira mais conveniente de portar-me. Por exemplo, disse-me para nunca demonstrar conhecimento sobre Sufismo, principalmente se estivesse diante de um muçulmano radical. Sugeriu que eu sempre me colocasse na posição de estudante, interessada, ou buscadora, conforme a situação. Aconselhou-me, no caso de alguém colocar em dúvida o que sou ou vim fazer aqui, que resumisse a minha resposta a “God knows”. *(Uma resposta simples, mas eficiente, como pude verificar inúmeras vezes depois. Quando se está entre pessoas que acreditam que o único que pode verdadeiramente julgar, o que quer que seja, é Deus, colocar a responsabilidade nas mãos Dele pode ser uma saída para situações embaraçosas.)*

Depois de um certo tempo, entrou um homem velho na sala, ao qual Asim referiu-se como “este homem é um segredo, é um segredo este homem.”

(Este foi o primeiro de 33 dias que fiquei em Konya, com uma pequena pausa entre os dias 14 e 21 de abril, quando fui para a costa do Mediterrâneo tirar umas férias e recuperar, o “estranhamento antropológico”, o distanciamento do objeto, perdidos, uma vez mais, pelo excesso de proximidade.

A “Karavan” passou a ser quase um segundo “campo”. Os mais diferentes tipos de pessoas por ali passavam todos os dias: vendedores de tapetes e quinquilharias, colecionadores de Kilins, turistas estrangeiros, viajantes, contadores de casos, e, como não poderia deixar de ser, alguns dervixes.

Disciplinei-me para fazer meu trabalho - visitar museus, lugares históricos, fotografar, procurar livros, documentos - na parte da manhã. Depois almoçava e ia para a loja ler, escrever, contactar as pessoas. Ficava até o sol se pôr, e retornava para o hotel, onde jantava, e, em seguida, ia para o quarto, trabalhar o material coletado durante o dia. De um modo geral,

era assim, embora sempre acontecessem coisas imprevisíveis, inusitadas, que alteravam e temperavam a ordem do dia.

Asim me disse que não havia **Ordem Mevlevi** em Konya. Que havia apenas um grupo profissional, pago pelo governo, para fazer apresentações de **Sama**, o que me deixou muito desapontada. Falou que eu poderia encontrar alguns dervixes, dentre eles, mas que, Ordem mesmo, **tekkyas**, mestre, isso não tinha mais.

Um dia, lembrei-me que tinha um número de telefone, que um dos estrangeiros que estavam naquela reunião, na casa do velho Ibrahim, em Istanbul, havia me dado para contactar em Konya. Tratava-se de Nihat Uyan, alguém, que segundo meu informante, poderia me apresentar um Sheik sufi.

Procurei por Nihat, pela primeira vez, no dia 03 de abril, marcando uma entrevista para o dia seguinte, quando então fui até sua casa, sendo recebida por ele e a esposa. Mostrou-me uma fita-cassete de uma reunião gravada na “Sirri Vakfi”, uma fundação sem fins lucrativos, uma espécie de **tekkyas**, o lugar que ele me levaria uns dias depois, para conhecer o Sheik Nuri Baba, e assistir a uma cerimônia informal. Fiquei contente com a possibilidade de assistir a uma “reunião sufi” em Konya, embora soubesse que ainda não era o lugar que eu estava procurando, o ponto certo e preciso da minha intenção de trabalho. Mas achei que poderia ser positivo.

Fomos visitar Nuri Baba no dia 13 de abril, dez dias depois. Era sábado. O lugar, muito simples, era uma pequena casa ao lado do museu Mevlana. Entramos, e logo fui conduzida para a sala aonde estavam as mulheres. Uma senhora me serviu chá, procurando deixar-me mais a vontade. A porta da salinha foi deixada aberta, de modo que pudéssemos assistir o que os homens faziam na sala da frente. E assim foi. Eles fizeram **zikr**, alguns músicos acompanharam o exercício, e dois dervixes giraram no centro da roda. Quando acabou, Nuri Baba veio até a salinha, juntamente com um tradutor, um médico de nome Ahmet Arslan, com quem conversei longamente sobre as etnias que povoaram a Ásia, e sobre as semelhanças entre os povos da Ásia Central e os indígenas da América. Nuri Baba estava num ótimo humor, e ria mais do que falava, oferecendo frutas aos visitantes. Lembro-me de uma garota alemã que disse que não estava com fome, ao passo que ele respondeu que nunca se deve negar a comida que vem de um Sheik.

Não tenho esse dia registrado no diário de campo, pois, no dia 11 de abril, havia decidido parar de escrever por três dias. Precisava parar...)

Konya, 11 de abril de 1996.

23 h.: 50 min. Quinta-feira.

A Parada do Tempo

Faça agora um propósito de parar de escrever por três dias: sexta, sábado e domingo.

Parar o Tempo! Stop!:

1. Parar o intelecto e o pensamento condicionado;
2. Colocar de lado a chamada formação intelectual e emocional, termos de referência, condicionamentos;
3. Sustar o julgamento baseado no condicionamento social;
4. Pôr de lado as atitudes pré-concebidas;
5. Relaxar, maximizando a energia e a atenção;
6. Olhar para si mesmo e para as circunstâncias ao redor de uma forma perceptiva e profunda;
7. Parar o uso do pensamento condicionado, enfocando a consciência profunda no fato, no fator ou na situação que está a mão;
8. Colocar a concentração, a atenção e a intenção - em um nível - sobre a situação particular do momento;
9. Desapegar-se da situação;
10. Entender a si mesmo e suas reações;
11. Suspender a reação condicionada;
12. Parar com o propósito de fazer algo;
13. Introduzir, durante a pausa, algo específico, útil, para um propósito específico.

Segundo a Ordem Naqshbandi, “a pausa do tempo é a parada do condicionamento. Não é a parada ou a pausa do pensamento.”

Decidi passar uns dias longe de Konya, na semana que vem...

Konya, 22 de abril de 1996.

16 h.: 40 min. Segunda-feira.

Faculdade de Medicina

Estou no escritório do Dr. Ahmet Arslan, o médico que conheci quando visitei Nuri Baba. Peguei um “minibus” do centro até aqui, pois a Universidade é na borda da cidade. Conversamos um pouco e ele me dá dois endereços, um em Istanbul, e outro em Ankara, de pessoas que poderiam me dar informações sobre Sufismo. (*Nunca utilizei.*) Pergunto pelo seu material de tradução do livro sobre Mevlana, e ele sugere que conversemos com o autor do livro, outro médico, de nome Fuat Yondenli. O livro é um estudo, do ponto de vista médico, sobre o **Sama** e os estados alterados de consciência do dervixe, enquanto gira.

18:00 h. Consultório do Dr. Fuat , um oftalmo-otorrino-laringologista e cirurgião plástico, interessado em **Sufismo** e Filosofia Oriental. É um encontro bastante interessante. Misturamos Francês com Inglês, e Dr. Ahmet nos auxilia nas traduções. Ganho um livro de Rumi de presente, e Dr. Fuat me mostra um outro, autografado por Roger Garaudy, só de poesias. Emprestou-me material para xerox, ficando de remeter-me um exemplar de seu livro sobre o **Sama**, assim que fosse publicado. Marcamos outra entrevista para amanhã, também em seu consultório, onde também virão dois *samazen* (dervixes dançantes). Dr. Ahmet também virá para ajudar nas traduções. Saio muito satisfeita de lá e pego um táxi para a “Karavan”.

Konya, 23 de abril de 1996.

Terça-feira. Dia da Criança turco.

Encontro com médicos e dervixes

...peguei a máquina fotográfica e saí. Deixei o material, que o Dr. Fuat me emprestou para fotocopiar, no xerox, e fui até a tumba de Shamsu-din, o mestre de Rumi.

Voltei no xerox, e coincidentemente, estavam lá quatro estudantes de Medicina, alunos do Dr. Fuat. Peguei o material e saí.

O encontro foi, no mínimo, incomum: três médicos, dois “samazen”, e eu, reunidos para falar de Sufismo, Ordens, Mevlana, Sama, Sheiks... Recebi vários presentes, tais como, fotos, livrinhos, calendários, postais, assim como várias indicações de lugares e pessoas que devo procurar quando voltar a Istanbul.

Gravei boa parte da conversa, e finalmente convenci-me de que não existe mesmo uma Ordem de Dervixes Mevlevi em Konya, apenas um grupo pago pelo governo para fazer performance. No entanto, eles, os dois *samazen* presentes - um senhor de meia-idade de nome

Shemsi Yilmaz Susamis e outro, mais novo, chamado Bulent Ergune - se consideram **Mevlevi**, e tem contato com um grupo de Istanbul, cujo último Sheik, descendente direto de Rumi, morreu semana passada.

O que me cansou um pouco nesta reunião foram as usuais tentativas do Dr. Ahmet em fazer interrupções para suas interpretações mal fundamentadas acerca do **Sufismo**. Isso me cansou e me deu dor de cabeça. Também não gostei do astral do terceiro médico que estava lá, só de curioso. Mais tarde, chegou um velho homem, professor e filósofo, que se diz **Naqshbandi**, e que, segundo Dr. Fuat, é a maior inteligência de Konya. Mas, quando ele chegou, eu estava já muito cansada daquela conversa toda, e acabei indo embora em seguida. Os dois “samazen” acompanharam-me.

No caminho, convidaram-me para ir visitar um casal de amigos, cujo marido, Mehmet Girgiç é o artesão que confecciona os chapéus **Mevlevi** em Konya. Encomendei um. E marquei também uma entrevista com o velho Shemsi, o dervixe dançante, para amanhã de manhã, nesse mesmo lugar. Despedi-me e fui até a “Karavan”. Estava estourando de dor de cabeça...

Konya, 24 de abril de 1996.

11:00 h. Quarta-feira.

Entrevista com Shemsi

“Nós estamos trabalhando. Nosso trabalho é esse. às vezes fazemos **Sama**, às vezes **Zikr...**”, (explicava Shemsi, que atualmente sobrevive apenas dos shows feitos pelo seu grupo em toda a Turquia e fora dela.)

Começou seu caminho sufi em Sivas, com o pai, Mehmet Dede, que era dervixe **Mevlevi** e Sheik **Rufai**. Com 20 anos, foi para Istanbul trabalhar. Costumava encontrar-se com os dervixes em Istanbul e fazer **zikr**, e não **Sama**. Naquele tempo, as Ordens eram ilegais.

Seis anos depois, retornou a Sivas, em 1956, fazendo, então, contato com Konya, vindo sempre para participar da cerimônia. De 1956 até 1991, ele costumava vir para Konya no tempo das cerimônias, em dezembro (*Rumi morreu no dia 17 de dezembro de 1273. Por isso, todo o ano, nessa época, é feito im grande festival em sua homenagem. É o **Vuslat**, o tempo de quando uma pessoa está morrendo; é o casamento entre a pessoa e Deus. 17 de dezembro é o **Vuslat de Mevlana**.), para participar dos eventos. Vinham geralmente quatro alunos de seu pai, sendo que*

um era seu irmão. Seu pai também costumava vir. Morreu em 1978. Depois dessa data, Shemsi passou a vir sozinho.

(O lugar para praticar o **Sama** foi aberto na Secretária da Cultura de Konya, em 1991. O grupo tem o suporte econômico do governo e vive, músicos e dançarinos, de apresentações de **Sama**. A partir daí, convencionou-se que a altura mínima para ser *samazen* seria 1m e 70cm.) Shemsi foi convidado para morar em Konya e trabalhar com esse grupo.

Antes dessa companhia, eles pagavam muito pouco pelos shows, e seus participantes, disse Shemsi, o faziam por amor. Pagavam muito pouco, e os hospedavam em hotéis muito ruins.

Shemsi, antes, tinha uma loja de ferramentas em Sivas. Quando foi convidado para vir para Konya, abandonou seus negócios e deu sua loja de presente, para um rapaz que ajudou a criar. Ele veio para viver perto de Mevlana, no caminho de Mevlana, nessa atmosfera: “my energy is to live in this atmosphere. My life energy is this.”

Istanbul, 1º de maio de 1996.

18 h.: 35 min. Quarta-feira.

Na loja de Yashar

Fui à loja de Yashar de manhã. Ele, simpático, como sempre. Encontrei também o marido de Merien, que me informou que haverá duas cerimônia de **Sama** nos próximos dias: uma no dia 05/05, e outra no dia 15/05. *(Incrível, tinha ido a Turquia para estudar o Sama, e, pela primeira vez, em 56 dias, vislumbra a possibilidade de assistir a uma cerimônia de um grupo Mevlevi.)* Merien convidou-me para ficar hospedada em sua casa, até a data de eu voltar para o Brasil. Fiquei bastante agradecida.

Istanbul, 04 de maio de 1996.

15 h.: 30 min. Sábado.

Encontro com Abdullah Guindogdu

Peguei um trem para “Sultanahmet”, com o objetivo de encontrar-me com Abdullah Guindogdu. Ele é **Jerahi**, e foi-me indicado por amigos, em Konya. Encontramo-nos na “Karavan”, uma filial da loja do Asim, aqui em Istanbul. Abdullah é um senhor de meia-idade, gordinho e simpático, que fala de suas crenças com energia e convicção. Falou-me de como seu mestre ancestral permitiu que a **Ordem Jerrahi** usasse técnicas de diferentes Ordens, no final do século XVII. *(O que explica o fato de realizarem o Sama, que é Mevlevi.)* Disse também, que **Sufismo** não é algo que se aprende nos livros. Insistiu nesse ponto, embora promettesse emprestar-me alguns de seus livros para xerocar. Convidou-me para assistir a uma cerimônia, na **Ordem Jerahi**, na segunda-feira. *(Acabei não indo, pois já conhecia o lugar e precisava usar o tempo ainda disponível, de maneira mais objetiva, isto é, visitando outras Ordens, que ainda não conhecia.)*

Caminhamos até sua lojinha de tapetes, que fica num bazar, dentro de uma antiga madrasa **Kadiri**. *(As madrasas eram as antigas escolas de dervixes, fechadas com a República.)* No caminho, contou-me duas estórias sufis sobre proteção. Numa delas, o mestre atirava seu tamanco, de longe, na cabeça do inimigo, e matava-o, protegendo assim o discípulo, que estava em perigo.

Istanbul, 06 de maio de 1996.

09 h.: 45 min. Domingo.

Cerimônia do **Sama**

Talvez ontem tenha sido o dia mais importante do meu trabalho de campo, pois finalmente assisti a um **Sama**, num grupo **Mevlevi**. *(Hoje minha opinião é outra, e se eu pudesse voltar no tempo, teria me restringido a estudar o Sama na Ordem Jerahi)* Fui a loja de Yashar, onde o marido de Merien, Hanefi, já estava me esperando para irmos à cerimônia. *(Esclareço aqui, que, estávamos indo encontrar um grupo Mevlevi conhecido e reconhecido como tal. Não se tratava, pois, do próprio grupo do qual Yashar, Hanefi e Merien faziam parte, e que também, e isso eu fui entendendo aos poucos, era Mevlevi.)*

Hanefi levou-me até Eyup, um bairro consideravelmente distante do centro, e onde está a famosa mesquita de “Eyup Sultan”, que viveu no tempo de Maomé. A cerimônia realizou-se numa *tekky*a pequenininha, pertencente a uma outra Ordem.

Entramos, havia bastante gente no pátio. Fomos bem recebidos. Comemos. Compreendi que se tratava de um dia especial, o aniversário de morte de um dos Sheiks **Mevlevi**. A comemoração começara às 13:00 h., e eles já haviam feito *zikrs* antes de chegarmos. Chegamos no momento da pausa. A cerimônia do **Sama** seria por volta das 19:00 h.

Fui apresentada ao Sheik **Mevlevi**, com quem terei uma entrevista amanhã. Hanefi despediu-se, deixando-me lá, e articulando com dois *samazen*, os quais ele conhecia, para que me trouxessem de volta para casa. Fiz fotos fora da *tekkyä*, com os *samazen*, e também com o Sheik. Entramos na *tekkyä* por volta das 19:30 hs. Foi lindo.

Fiquei num lugar privilegiado, junto ao fotógrafo do grupo. Gravei tudo em cassete e gastei um filme inteiro, com a máquina que Hanefi havia me emprestado. (*A minha tinha sido roubada. Uma lástima.*) Havia um grupo grande de americanos presentes, assistindo. E os dervixes ali, girando na minha frente. Terminada a cerimônia, mais comida no jardim.

Outro momento muito especial do encontro foi quando os músicos puseram-se em semi-círculo no jardim e tocaram de novo. Um homem vestido muito simplesmente, como um verdadeiro dervixe, dançava no centro do semi-círculo loucamente, sem parar, sem cair, solto, louco, apaixonado, rápido, arrebatado. Emocionei-me. Fumei um cigarro...

Istanbul, 07 de maio de 1996.

Terça-feira.

Entrevista com Nail Kesova

Fiquei em casa até às cinco da tarde, quando, então, dirigi-me ao restaurante em frente à Mesquita Suleymani, para encontrar-me com Nail Kesova, o “Sheik” **Mevlevi**. O restaurante, de comida tradicional do Império Otomano, é um lugar muitíssimo agradável, com um belo jardim interno com uma fonte, onde o “mestre” estava me aguardando.

Cheguei 40 minutos atrasada, devido a informações confusas a respeito de quem viria me buscar para ir. Mas ele estava me esperando tranquilamente no jardim, juntamente com um músico do seu grupo. Sentei-me, ainda sem graça pelo atraso, mas logo que começamos a conversar, foi rápido para estabelecermos uma conexão e entrarmos no assunto.

Esclareci, com ele, vários pontos, a respeito da cerimônia do **Sama**. Corrigiu os nomes e as referências imprecisas que eu tinha sobre o ritual e me fez compreender um pouco melhor as hierarquias dos mestres da **Ordem Mevlevi**.

*(Depois desse encontro, tive apenas mais dois outros, além de conversas pelo telefone, numa antiga **tekky** Mevlevi, que hoje é museu, chamada "Galata Mevlevi House", onde assisti a mais uma cerimônia do **Sama**.)*

*Neste lugar, pude perceber o que foi a **Ordem Mevlevi**, antes do fechamento das **tekky**s. Um lugar realmente incrível. Uma casa de madeira, grande, com uma sala octogonal dentro, onde fazem o **Sama**, além de outros compartimentos; um belo jardim e um cemitério, onde estão enterrados alguns membros da Ordem. Se compararmos a situação em que se encontram nos tempos de hoje, tendo que ser pagos para subsistir, sendo contratados para se apresentarem no espaço que era deles no passado, e que agora pertence à municipalidade de Istanbul, se compararmos com um período em que eram eles quem pulverizavam a sociedade com sua música, sua poesia, sua ciência, promovendo cerimônias abertas ao público, tem-se vontade de voltar no tempo e fazer de novo a História.*

*Um fato interessante que aconteceu no primeiro dia em que estive lá, foi que, enquanto esperava por Nail Kesova no jardim do Museu, encontrei novamente aquele dervixe lunático, que havia visto girar loucamente em Eyup. Fiz uma fotografia dele, e ele, espontaneamente, mostrou-me como é a posição dos braços durante o **Sama**, para que eu fizesse uma segunda foto. O que ele estaria fazendo lá, eu não sei.*

Da segunda vez, fiz uma entrevista com Osman, um dos músicos mais velhos do grupo de Nail Kesova, que me deu uma aula de graça sobre a música Mevlevi.)

Istanbul, 14 de maio de 1996.

19 h.: 50 min. Terça-feira.

Ordem Kadiri

Vimos, meu amigo Ender e eu, ao encontro da **Ordem Sufi Kadiri** (*A Ordem Kadiri foi fundada em Bagdá, por Abdal Kadir al-Gilani (1078-1166), um dos santos mais reverenciados do Islã. A **tarik**a (escola) sempre foi considerada de uma ortodoxia irrepreensível. Bagdá continuou por muitos séculos o centro de atração dessa poderosa confraria. Grupos*

independentes foram se formando pouco a pouco. Encontram-se ramificações no Iraque, Turquia, Índia, Turquestão, China, Núbia, Sudão, Maghreb e a Ordem é ainda bastante difundida nos dias de hoje.), uma pequena *tekkyá*, ao lado de uma pequena mesquita. A *tekkyá* é uma casa muito antiga, de madeira escura, e móveis originais, antigos. Fomos muito bem recebidos por uma mulher. Havia pães sobre a mesa. Adorei o lugar. Estamos no andar de cima, e um grupo de homens está fazendo *zikrs*. Eles estão em círculo, e balançam o corpo para a esquerda e a direita, com uma respiração específica. Todos estão vestidos com roupas normais, exceto um homem que está ao centro com um manto negro sobre suas vestimentas. Há também um outro homem, um pouco fora do círculo, usando um manto verde com uma faixa vermelha. Percebi também que a parte de dentro do manto é vermelha. Uma voz principal, saída do auto-falante, conduz o exercício. Mas o homem ao centro também parece fazer o mesmo, batendo uma palma, quando necessário, para avisar que vai mudar o *zkr*. Tem uma sala aqui ao lado, separada desta por uma cortina, onde há mulheres fazendo o exercício também. Acho que vou para lá. Quem sabe elas me convidam a participar...

O nome do Sheik da **Ordem Kadiri** em que estamos é Misbah Erkmenkul. Convidou-nos para que ficássemos na sala com ele, enquanto seus discípulos comiam. Antes, fiz *zikrs* com as mulheres na sala ao lado. Elas foram receptivas. Fizemos o exercício em círculo. O Sheik Misbah informou-nos que tem também conexão com as Ordens **Naqshbandi** e **Rufai**. Convidou-nos para jantar com ele lá embaixo, na copa da *tekkyá*, depois que todos terminarem de comer. É que ele nos disse que primeiro serve os discípulos e depois come.

Misbah é um tipo diferente de Sheik, com uma relação de bastante proximidade e descontração com seus discípulos, fazendo sempre brincadeiras e jogos com todos. Disse, sobre a sua Ordem, que o mais importante é que as pessoas possam ser elas mesmas. Disse também que eu não precisaria usar lenço na cabeça, se não quisesse, ou se não fizesse parte dos meus hábitos. Contou-nos que sua mulher havia cozinhado para todos, e que eles se dão muito bem. De si mesmo, falou que se considera um “amateur”, e que não é rígido, como outros mestres sufis. Descemos para comer...

À mesa, contou-nos que um dos discípulos de seu sheik, quando estava indo morar longe do mestre, perguntou a ele: “se alguma coisa acontecer a você, como posso sabê-lo?” E o Sheik olhou-o profundamente, e disse: “você saberá.” “E ele soube”, disse-nos Misbah.

Este Shiek é realmente um mestre diferente. Essa experiência aqui é incomparavelmente distinta da experiência que tive na **Ordem Jerahi**, quando me senti hostilizada por Ibrahim, um

dos *murshids* do grupo. Misbah é de uma doçura impressionante, com seu sorriso-sem-mostrar-dentes, tipo meio-sorriso. Deixa qualquer um a vontade.

(Voltei, no dia 21 de maio, à tekkyá Kadiri, apenas para visitar Misbah. Custei a achar o local, pois estava sozinha, desta vez. Fui pedindo informações através das ruazinhas, até que um garoto indicou-me o lugar correto. Passando por dentro de uma mesquita, cheguei à tekkyá.)

Uma mulher abriu a porta, e logo avistei Misbah dentro de casa, sentado na cabeceira da mesa, com o olhar para a porta. Entrei e fui recebida com gentileza. Eram mais ou menos quatro da tarde. Tomei um chá. Estava cansada e com sono. Então, Misbah pediu que sua esposa me acompanhasse até uma salinha, para que pudesse descansar. Deitei-me em um dos sofás, e adormeci. Percebi que veio alguém me cobrir, mas nem me mexi. A sala estava absolutamente silenciosa. Descansei profundamente, sentindo logo que recuperara a leveza. Acordei feliz, e abrindo os olhos, vi a figura de Misbah na minha frente. Levantei-me, voltando para a sala de entrada, para despedir-me. Ganhei um afetuoso abraço do velho mestre. Agradei e fui embora.

(As três últimas semanas que antecederam a minha volta, foram bastante intensas. Visitava, quase todos os dias, as tekkyas das Ordens Sufis que Yashar havia me indicado: Kadiri, Rufai, Ushaki, Bektashi, e outras. Fiz um mapa, com todos os endereços, e, visitei o que foi possível, até a data de retornar ao Brasil.

Além de Yashar e Ender, que foram importantes intermediários entre os grupos sufis de Istanbul e eu, teve também um terceiro informante, um moldureiro de nome Hodja, que me indicou diversas pessoas e lugares para conhecer, dos quais, infelizmente, só visitei alguns, pois não tive mais tempo. Dentre estas indicações, posso citar um grupo Mevlevi, onde as mulheres também fazem Sama. Acabei não conhecendo o grupo, o que foi uma pena, pois talvez pudesse ter sido interessante como contraponto. Esse grupo é mal visto pelos grupos Mevlevi tradicionais, como o de Nail Kesova e o de Suleyman Erguner, outro Mevlevi que vim a conhecer mais tarde.

Hodja indicou-me também um homem chamado Hassan Baba, um dervixe que já foi Jerahi, e que agora segue as idéias de Mevlana. Referiu-se a ele como sendo um dervixe, e não um Sheik. Alguém a quem as pessoas procuram para ouvir o que tem a dizer. Fomos visitá-lo...)

Istanbul, 22 de maio de 1996.

15 h.: 15 min. Quarta-feira.

Visita a Hassan Baba

...vim para “Sultanahmet” de trem. Estou na “Basílica Cisterna”, e vou encontrar-me com Hodja, que vai me levar a Hassan Baba...

19 h.: 35 min. Loja de tapetes de Hassan Baba. Vim com Hodja, e estamos conversando os três. Hodja vai traduzindo o que Hassan Baba está dizendo: que precisamos parar de mentir para nós mesmos; que podemos, por exemplo, estar aqui conversando, e que não devemos ter nenhuma intenção escondida; que devemos ser limpos, claros; que para se ter sucesso na vida é preciso parar de mentir. Que o importante é estar na *tariká* (*tariká é um termo árabe que significa caminho, estrada, via, senda. Adquiriu duas acepções técnicas sucessivas na mística muçulmana: Em sua primeira acepção, a palavra designa um método de psicologia geral para guiar cada vocação individual, traçando um itinerário da alma em direção a Deus, levando, por diversas etapas, da prática literal da lei revelada (shariat) até a realidade divina (haqiqat). Na segunda acepção, o termo designa, a partir do século XI, o conjunto de ritos de prática espiritual preconizados para a vida comum nas diversas congregações muçulmanas que começam desde então a se fundar. Por extensão, tornou-se sinônimo de confraria, e designa uma comunidade fundada sobre preceitos especiais, sob a autoridade de um mesmo mestre.*), e que muitos caminhos levam ao mesmo ponto, como o Mississipi River, que tem vários braços, mas todos vão ao mesmo rio. E o rio se mistura ao mar.

Disse que quando existe amor não há erro; e que religião não é importante. Importante é ser como “ouro”, independente de religião, cultura, etc: “Tome cuidado! Existem outros elementos no mundo, prata, alumínio, etc. Mas apenas o ouro não muda de cor. Por exemplo, cobre, com o tempo, muda de cor, mas o ouro não muda de cor. Seja como o ouro...”

Istanbul, 23 de maio de 1996.

16 h.: 30 min. Quinta-feira.

Encontro com Suleyman Erguner

Surpresa! Estou na loja de Yashar, e eis que chega o músico **Mevlevi Suleyman Erguner**, trazendo um malote da última edição de seu “Ney Method”. (*Suleyman é um instrumentista da mais alta qualidade. Tocador de Ney, a flauta de bambu usada pelos Mevlevi, é também professor na Universidade de Marmara e num Conservatório de Música, além de maestro de*

uma orquestra de Música Turca Clássica na Rádio Istanbul. Foi uma feliz coincidência encontrá-lo, pois eu nem pretendia ir na loja de Yashar hoje...

Começamos a conversar porque ele viu que eu estava anotando os nomes das tekkyas sufis, que ainda queria visitar. Sendo-lhe o assunto familiar, logo iniciamos um diálogo. Acabei descobrindo que já tinha ouvido ele tocar, quando o grupo de seu irmão, Kudsi Erguner, veio apresentar um Sama no Quarto Festival Internacional de Artes Cênicas, em São Paulo, em 1994. Naquela época, cheguei a cogitar a possibilidade de fazer meu trabalho sobre o grupo de Kudsi, que reside em Paris. Depois optei mesmo pela Tuquia. O que não imaginava era que, assim, sem fazer força nenhuma, um deles viria até mim.

Suleyman vem de uma fina genealogia de Mevlevis, e como seu irmão Kudsi, dirige um grupo de músicos e dervixes dançantes. Seu mestre morreu há alguns meses atrás e, segundo ele, atualmente não existe nenhum Sheik Mevlevi de verdade. Criticou a facilidade com que certas pessoas são nomeadas Sheiks, na Turquia de hoje, sem o serem de fato, fazendo Sama para turistas, sem se importarem com a Tradição.

Enquanto conversávamos, entre um assunto e outro, sempre o mesmo, pegou uma flauta, e começou a tocar. Que presente!)

Istanbul, 24 de maio de 1996.

15 h.: 30 min. Sexta-feira.

Rádio Istanbul

Entrevista com Suleyman Erguner

18 h.: 45 min. Suleyman, depois de mostrar-me o Conservatório aonde leciona e de entregar-me algum material para xerox, trouxe-me para esta cafeteria. Estamos de frente para o Bósforo. Conversamos sobre a genealogia da **Ordem Mevlevi** e as várias linhagens existentes. O maestro faz um desenho da árvore genealógica da qual provém sua tradição, voltando no tempo até o século XVI.

20 h.: 20 min. Tomando um barco em Uskudar, de volta para Sirkeci. É que da Rádio Istanbul, viemos para Uskudar. Tomamos um chá na cafeteria, enquanto conversávamos, juntamente com seu aluno. Suleyman foi muito atencioso, dispensando-nos algumas hora de seu precioso tempo. *(Sempre me recordo do que Hodja, o moldureiro, me disse sobre o*

comportamento do verdadeiro sufi; essa polidez e gentileza incondicionais, chamada por eles de adab, as boas maneiras sinceras, a cortesia desinteressada.)

Explicou-me muitas coisas que antes estavam obscuras, muitas coisas que eu queria entender. É interessante, para ele, sua tradição é a correta. Comparou o tempo do Império Otomano, quando os Sultões davam dinheiro para melhorar as *tekkyas* - e esse dinheiro, muitas vezes era distribuído entre as pessoas- com os tempos de hoje, onde algumas pessoas fazem **Sama** para obter dinheiro. É exatamente o contrário. Falou também da humildade de alguns sultões diante dos Sheiks das Ordens de Dervixes.

Enquanto caminhávamos perto do mar, passando próximos a um peixeiro, que estendia seus peixes no cais, Suleyman citou Mevlana: “os peixes saem do fundo do mar, e para o mar voltaremos.”

Revelou, também, que nunca havia ido pessoalmente à loja de Yashar para deixar seus livros. Que ontem foi a primeira vez, e que lá me encontrou. Bem, como as “casualidades” estão todo o tempo presentes nesta viagem, já nem me espanto mais. Mas... que forte!

21 h.: 45 min. **Tekkya Rufai**. (*A Ordem Rufai foi fundada por Ahmad Rufai no século XII, em Sham, na Síria, difundindo-se também no Egito. Até o século XV, era sem dúvida a confraria mais importante, antes que a Kadiri se tornasse a mais popular. Sua celebridade fez dela um centro de atração para numerosos sufis. Os discípulos da Ordem Rufai dedicavam-se a práticas extáticas, tendo por objetivo testemunhar a vitória do espírito sobre a carne.*) Peguei um táxi em Sirkeci, para Yussuf Pasa. Estava voltando para a casa de Meryem, e então lembrei-me que Yashar havia me informado que hoje haveria uma reunião da **Ordem Rufai**, que eu ainda não conhecia. Como o endereço era ali perto, foi muito fácil.

Cheguei na velha casa de madeira da Rua Cerrah Pasa. Aparentemente nada estava acontecendo. Forcei um pouco o portão e ele se abriu. Então, logo foi possível ouvir, ao longe, os sons dos *zikrs* feitos pelos **Rufai**. A casa, vista de fora, parece uma ruína. Subi uma escada e bati na porta. Atendeu uma criança, que devia ser a filha de uma das mulheres do grupo. Entrei, e todos estavam sentados. Na primeira sala, as mulheres, e na seguinte, os homens. Separados apenas por uma divisória aberta, e sem cortinas, faziam os *zikrs*, sentados no chão. Tinham acabado de comer. Convidaram-me para sentar-me à mesa, servindo-me, também, a comida do jantar. As mulheres estão vestidas de negro, mas de forma alguma parecem fanáticas muçulmanas. (*Ah, o olhar etnocêntrico, como é difícil abandoná-lo!*) Acho que o negro é muito usado nesta Ordem. Agora, preparam-se para fazer novos *zikrs*.

Ofereceram-me comida, chá e cigarro. Perguntei pelo Sheik, e alguém conduziu-me até ele, para que o cumprimentasse. Foi bastante simpático.

(Como poderia descrevê-lo? Bem diferente de Sefer Dal e Misbah. Outro estilo. Magro, baixo, mostrava os dentes quando sorria, revelando um certo cinismo, como o de alguém pronto para pregar uma peça. Soube depois que é alfaiate. É, faz sentido...)

Esta parece ser uma cerimônia longa. Raik Efendi, o Sheik **Rufai**, está usando um manto vermelho, com um gorro também vermelho. Nas paredes, diferentes coisas: de um lado, quadros, do outro, alguns instrumentos musicais. Comentaram que eu cumprimentara o Sheik da maneira adequada (com a mão direita sobre o peito esquerdo, e um leve inclinar de tronco para frente). Havia aprendido, pois.

22 min.: 30 min. A cerimônia prossegue e eu estou sentada bem de frente para o Sheik, morrendo de vontade de tirar uma fotografia, mas com receio de que não gostem da minha impetuosidade. Assim como estão, seria muito interessante tirar uma foto. “Inshallah!”. Estão fazendo vários **zikrs** com os “nomes de Deus”: Ya Wahab (o Doador), Ya Matin (o Firme), Ya Majid (o Nobre), Ya Hayy (o Vivente), Ya Quddus (o Sagrado).

Fiz uma fotografia. Foi fácil. Havia uma mulher de frente para mim, que estava inibindo-me para fotografar. Então alguém disse que ela virasse para a frente, e eu pude tirar a foto. Primeiro perguntei se podia, e disseram-me que sim, o que me deixou muito contente, pois esse lugar é bastante característico. Queria mesmo guardar na memória...

Participei do **zik**”, pronunciando “Ya Quddus”, juntamente com os outros. Depois conversei um longo tempo com uma garota do grupo. Disse-me que estão jejuando nesses dias (dez ao todo, jejuando de dia e comendo à noite) e encontrando-se mais. Havia um motivo, alguma data especial do Islã, que seria comemorada no último dia do jejum, 28 de maio, quando fariam uma comemoração numa pequena mesquita, em “Zeytinburnu”, um bairro da periferia de Istanbul.

Istanbul, 28 de maio de 1996.

11 h.: 40 min. Terça-feira.

Zeytinburnu, Mesquita Zeyyid Nyzam

A mesquita está cheia de dervixes. Os homens, ocupando o centro, e as mulheres, ao redor. Os homens que estão ao centro junto ao Sheik, usam um manto preto, e gorro, também preto. Alguns poucos usam chapéu vermelho ou verde. Os homens estão bem no centro, e fazem *zikrs*, acompanhados de movimentos corporais...

Acaba de sentar-se à minha frente um homem com manto e gorro verdes. Percebi depois, que o homem era o mesmo que vi girar como um doido, após a primeira cerimônia de **Sama Mevlevi** que assisti em Istanbul. *(Era a terceira vez que encontrava casualmente este homem. Comecei a pensar mais sobre ele...)*

18 h.: 20 min. **Tekkya Kadiri**. Resolvi ver Misbah novamente, aproveitando a ocasião para despedir-me. Surpreendeu-me o fato de saber que ele também estava presente na cerimônia **Rufai** que fui assistir de manhã. Hoje foi tudo muito rápido. Misbah esclareceu-me uma série de pontos sobre a origem das *tarikas* (ou Ordens sufis) e a cronologia correta em que surgiram na Turquia. Isso sem eu falar uma palavra em turco, e sem ele falar uma palavra em inglês. Foi incrível...

Quando me dei conta, já estávamos absolutamente dentro do assunto. Comuniquei-lhe, de alguma forma, o que queria, e ele começou a escrever os nomes das Ordens todas, na ordem cronológica, e com indicação do lugar de origem. (**Khalweti** (Khorassan), **Kadiri** (Pérsia), **Naqshbandi** (Khorassan), **Mevlevi** (Anatólia), **Bektashi** (Anatólia), **Rufai** (Síria), **Ibrahim Suki** (Tunísia), etc. Sem precisar falar, através de gestos, sinais, e algumas palavras de compreensão universal, ia revelando o que pensa sobre cada uma delas, quais ainda existem e quais são derivadas de outras.

Depois começaram a chegar seus discípulos, e pedi permissão para tirar fotos. Sinto-me grata de estar aqui. Este lugar é muito especial.

Parece que começo a entender o que se passa com as Ordens de Dervixes na Turquia de hoje. Segundo Misbah, as Ordens mais ativas, atualmente, são : **Kadiri**, **Rufai**, **Naqshbandi** e **Jerahi**, que, na opinião dele, têm preservado mais a tradição, embora sempre existam um ou outro grupo que degenere. De outras Ordens, como a **Bektashi** e a **Ushaki**, conforme eu mesma tive a oportunidade de observar, não pôde dizer o mesmo. Misbah pediu que uma garota, que só veio acompanhar um amigo, ficasse para a reunião, de modo que pudesse nos ajudar, mais tarde, com as traduções, já que falava inglês. Continuávamos a conversa depois. Permitiu-me fotografar o grupo durante o exercício, chamando-me , no final, para tirar uma foto junto com todos eles. Foi uma honra.

Terminada a reunião, descemos, para darmos continuidade à conversa. O assunto girou em torno do que, segundo Misbah, deve ser o objetivo de uma Ordem de Dervixes, o conhecimento, o aprimoramento do ser, e não a exploração, o interesse econômico, a disputa por poder, como o fazem certos grupos (não citou nomes), que passaram a trabalhar por dinheiro, e não utilizando o dinheiro, necessário, para fazerem o “trabalho”. Disse que é “free”, que não trabalha por dinheiro ou política, que trabalha para a **Ordem Kadiri** e para Deus.

Depois da conversa, a grande surpresa da noite. Já era bem tarde, e Misbah disse-nos, para mim e a tradutora, que poderíamos pegar uma carona com ele e seu assistente. Aceitamos e, no caminho, perguntou se eu gostaria de conhecer um Sheik **Naqshbandi** (*A Ordem Naqshbandi, associada ao nome de Bahaudin Naqshbandi, de Bukhara, no atual Usbequistão, e que viveu no século XIV, começou, na realidade, no século XII, com Yusuf al-Hamadani, e foi organizada por al-Ghujdawani, falecido em 1220. Os Naqshbandi praticam zikr em silêncio ou verbalmente e os seus exercícios são regidos por onze princípios ou regras. Os grupos Naqshbandi costumam ser muito restritos e reservados, de forma que o convite me deixou bastante surpresa. De qualquer maneira, seria uma honra ser apresentada a um Sheik Naqshbandi por um outro Kadiri. E também uma responsabilidade...*). Respondi, obviamente, que sim.

Chegamos no lugar, um prédio, aparentemente com apartamentos familiares. Misbah vestiu seu manto vermelho, antes de entrar, e também seu gorriinho colorido. Tomamos o elevador, e fomos para o terceiro andar. A garota e eu saltamos nesse andar, e Misbah e seu acompanhante foram para o quinto, onde estavam os homens.

Entramos num apartamento onde só haviam mulheres. Todas muito distintas, sentadas numa sala conversando. Foi-nos servido “ashure”, um prato tradicional, feito nesta data do ano. Estava presente também uma mulher da **Ordem Rufai**, que eu já tinha encontrado pela manhã, na mesquita.

Depois de mais ou menos 40 minutos, fomos chamadas para subir. Usamos a escada. Deu para perceber que utilizam dois andares para a reunião, o 4º e o 5º. Só havia homens na sala. Entramos. Logo encontramos Misbah, que fez um sinal para que nos aproximássemos. Apresentou-nos, por fim, o Sheik **Naqshbandi**, Issuf Efendi, um velhinho de uns 80 anos. Cumprimentei-o apenas. Fiquei muito sem jeito na sua frente. Seu olhar, profundamente calmo foi como um espelho para a minha ansiedade. Não sabia o que dizer. Fiquei uns instantes ali, olhando para ele, sem falar nada. (*Não é sempre que se está diante de um homem de sabedoria. O fato é que estava diante de alguém que emanava, além de conhecimento, uma humildade e bondade sem tamanho.*)

Então, um jovem rapaz indicou-me alguém, que estava no canto da sala. Era Faik Efendi, o Sheik **Rufai**, que também estava lá. Cumprimentou-me, rindo, com seu jeito brincalhão, o que me descontraíu. Em seguida, saímos. Foi tudo muito rápido.

Istanbul, 02 de junho de 1996.

Domingo.

Mesquita Cerrah Pasa

Cerimônia da Ordem Rufai

Ontem foi um dia interessante...

Fui a uma cerimônia especial da **Ordem Rufai**. *(Sempre fazem , no primeiro sábado do mês.)* Cheguei na **tekkya** por volta das 22:00 hs., e logo vieram falar comigo, pois já era conhecida no lugar. Sheik Faik Efendi veio me cumprimentar. A cerimônia não foi na **tekkya**, e sim na mesquita em frente. Entrei na mesquita, dirigindo-me para o andar de cima, reservado às mulheres. Sentei-me num lugar onde pudesse ter uma boa visão do local onde tudo aconteceria.

Fizeram a última oração do dia, e depois posicionaram-se em círculo, no centro da mesquita. Só então percebi, que além do Sheik **Rufai**, Faik Efendi, também estava presente o Sheik **Naqshbandi** que conhecera no dia anterior. Esse homem tem uma aura de bondade inexplicável. Estava também presente um velho dervixe que eu havia encontrado em vários lugares. Havia muitos homens. Oraram, fizeram **zikrs**. O momento mais forte foi quando o velho dervixe, dirigindo-se ao Sheik **Naqshbandi**, beijando sua mão e sendo também beijado por ele na cabeça, caminhou lentamente em direção ao centro do círculo, e começou a girar. Eu queria mesmo encontrar esse dervixe de novo. Foi o mesmo que vi girar como um doido em Eyup, e que depois pousou para mim, para que eu fotografasse seus braços abertos, de dervixe girador, na Galata Mevlevi House, e que encontrara poucos dias atrás numa mesquita em Zeytinburnu. Perguntava-me: quem é este homem? Que está em todos os lugares, e ao mesmo tempo em lugar nenhum? Quem é este louco manso, tão ausente da realidade do mundo, e que gira sem parar, sem ficar tonto, sem perder o centro? Quem és tu, homem de Deus?

(Segundo a tradição islâmica, ele é o próprio homem de Deus. Para os muçulmanos, essas pessoas, com uma loucura não clínica, são especialmente respeitadas, pois pensa-se que embora não vivam como os humanos ditos normais, talvez tenham uma função no mundo, talvez

sejam instrumentos de Deus, e, através deles, Deus pode estar agindo. São os chamados “meczub”, o homem de Deus oculto no louco sem conexão com a realidade. Enquanto ele girava, lembrei do que Suleyman Erguner me dissera sobre o Sama: “Sama não é dança, é girar ao redor do coração”.)

Florianópolis, 27 de junho de 1996.

00 h.: 15 min. Quinta-feira.

Algumas considerações

Este texto foi resultado de 3 meses de Trabalho de Campo na Turquia, realizado entre 07 de março e 04 de junho de 1996. As cidades-base desse trabalho foram Konya e Istanbul, de maneira que outros lugares, eventualmente visitados, praticamente não foram mencionados. Teve por finalidade traçar um panorama geral das Ordens Sufis existentes na Turquia hoje, bem como suas práticas e tradições.

Isentei-me de citar aqui o conteúdo das entrevistas mais aprofundadas sobre o assunto, como as que fiz com Nail Kesova e Suleyman Erguner, bem como de descrever a cerimônia do **Sama**, com todo o seu significado e simbolismo, pois esse material será minuciosamente trabalhado na dissertação.

Com a intenção de aproximar o leitor do contexto (“tempo” e “espaço” qualitativos em que estes relatos foram escritos), e, simultaneamente, possibilitar um diálogo entre o “campo” e a academia, bem como suavizar o impacto da inevitável disparidade que sempre existe entre o que se pretende obter no “campo” e o que se encontra de fato, optei por intercalar os fragmentos selecionados do diário de campo com alguns comentários informais pós escritos, que são as partes entre parênteses do texto.

*(As pessoas dos balcãs e os turcos de Anatólia foram profundamente influenciadas pelo Sufismo, a tradição mística do Islã. As grandes fraternidades sufis chamadas **tarikas** constituíram-se no seio dessas regiões e tiveram como membros uma grande parcela da população muçulmana.)*

BIBLIOGRAFIA CONSULTADA

AFLAKI. **Os Sufis Voadores**. Jalaluddin Rumi e Shams-ud-din. Rio de Janeiro: Editorial Kashkul, 1995.

_____ **Les Saints des Derviches Tourneurs (*Manâqib ul-‘ ârifîn*)**. Traduit du persan por Clément Huart. Paris: Sindbad, S/D.

ALI-SHAH, Omar. **A Tradição Sufi no Ocidente**. Rio de Janeiro: Edições Dervish, 1990.

_____ **Prefácio do Masnavi**. (Extratos de uma transcrição de duas falas em Konya, 1982.) Rio de Janeiro: Edições Dervish, 1992.

_____ **O Caminho do Buscador**. Rio de Janeiro: Edições Dervish, 1990.

_____ **Sufismo para Hoje**. Rio de Janeiro: Edições Dervish, 1992.

ALI-SHAH, Sirdar Ikbal. **A Travessia Dourada**. São Paulo: Edições Dervish, 1995.

ANSA, Luis. **O Quarto Reino**. Rio de Janeiro: Edições Dervish, 1991.

_____ **O Homem Memória do Universo**. Rio de Janeiro: Edições Dervish, 1984.

ARRUDA, José Jobson. **A História Antiga e Medieval**. São Paulo: Ática, 1984.

ARANTES, José Tadeu. “Amor e Teofania” In: Carvalho, José Jorge de. (Org.) **Poemas Místicos - Divan de Shams de Tabriz**. São Paulo: Attar Editorial, 1996.

ARTEPENSAMENTO. São Paulo: Companhia das Letras, 1994.

ATTAR, Farid ud-din. **A Conferência dos Pássaros**. São Paulo: Editora Cultrix, 1991.

BARKECHLI, M. **A Música Iraniana**. Tradução de Francisco Fernando Lopes. In: **A Música no Mundo Muçulmano**. Editora não referenciada. S/D.

BARKS, Coleman. **Feeling the Shoulder of the Lion**. Selected Poetry and Teaching Stories from the Mathnawi of Jalaluddin Rumi. Threshold Books, S/D.

BASTOS, Rafael José de Menezes. **Esboço de Uma Teoria da Música - para além da Antropologia Sem Música e da Musicologia Sem Homem**. In: **A festa da Jaguatirica - uma Partitura Crítico-Interpretativa**. Tese de Doutorado. São Paulo: USP, 1990.

- BENJAMIN, Walter. **A Doutrina das Semelhanças**. In: Obras Escolhidas. V. I, São Paulo: Brasiliense, 1985.
- _____ **O Narrador**. In: Obras Escolhidas. V. I, São Paulo: Brasiliense, 1985.
- _____ **Sobre o Conceito de História**. In: Magia e Técnica, Arte e Política. In: Obras Escolhidas. São Paulo: Brasiliense, 1987.
- BONWITT, Ingrid Ramm. **Mudrás - As mãos como símbolo do Cosmos**. São Paulo: Pensamento, 1991.
- BRANDÃO, Carlos Rodrigues. **Identidade e Etnia: algumas questões, algumas dúvidas**. In: Identidade e Etnia. São Paulo: Brasiliense, 1986.
- BOLLE, Willi. **Alegoria, Imagens, Tabeau**. In: ARTEPENSAMENTO. São Paulo: Cia. das Letras, 1994.
- _____ **Fisiognomia da Metrópole Moderna**. São Paulo: FAPESP/EDUSP, 1994.
- BURGIÈRE, André. **A Antropologia Histórica**. In: Le Goff, Jaques. A Nova História. São Paulo: Martins Fontes, 1990.
- CAMARGO, Giselle Gulhon Antunes. **A Dança dos Giros**. Projeto de Dissertação de Mestrado em História. Florianópolis: Universidade Federal de Santa Catarina, 1995.
- CAPRA, Fritjof. **O ponto de Mutação. A Ciência, a Sociedade e a Cultura Emergente**. São Paulo: Cultrix, 1993.
- _____ **O Tao da Física. Um paralelo entre a Física Moderna e o Misticismo Oriental**. São Paulo: Cultrix, 1993.
- _____ **Sabedoria Incomum**. São Paulo: Cultrix, 1995.
- CARVALHO, Gilberto Vilar. **Memórias do Demo - Ficção?** Rio de Janeiro: Marco Zero, 1985.
- CARVALHO, José Jorge de. **Características do Fenômeno Religioso na Sociedade Contemporânea**. Brasília: UnB, 1991. (Série Antropologia 114.)
- _____ **Seleção, Tradução e Introdução dos Poemas Místicos - Divan de Shams de Tabriz**. São Paulo: Attar Editorial, 1996.
- CHARTIER, Roger. **Textos, Impressão, Leitura**. In: Hunt, Lynn. A Nova História Cultural. São Paulo: Martins Fontes, 1992.

- CHEVALIER, Jean. **Dicionário dos Símbolos**. Rio de Janeiro: Editora José Olímpio, 1986.
- CHOTTIN, Alexis. **A Música Árabe**. Tradução de Francisco Fernandes Lopes. In: **A Música no Mundo Muçulmano**. Editora não referenciada. S/D.
- CORRAL, José ; e BLUME, Hemann. **Ciudades de las Caravanas - alarifes del Islam en el desierto**. Madrid, 1985.
- CUNHA, Manuela Carneiro da. **Etnicidade**. In: **Antropologia do Brasil: mito, história, etnicidade**. São Paulo: Brasiliense, 1986.
- DAMATTA, Roberto. **O Ofício de Etnólogo ou como ter "Anthropological Blues"**. In: Nunes, Edson. (Org.) **A Aventura Sociológica**. Rio de Janeiro: Zahar Editores, 1974.
- _____ **Relativizando. Uma Introdução à Antropologia Social**. Rio de Janeiro: Rocco, 1987.
- DARNTON, Robert. **História e Antropologia**. In: **O Beijo de Lamourette**. São Paulo: Companhia das Letras, 1990.
- ENGELS, Friedrich. **A Dialética da Natureza**. Rio de Janeiro: Paz e Terra , 1985.
- ERGUNER, Suleyman. **Ney - "Metod"**. Istanbul: Gunluk Ticaret Tesisleri, 1986.
- _____ **Textos dos Arquivos de Suleyman:**
1. "Aspects of Mevlana". Konya: 1965:
- _____ **Musique Mevlevi**. By: Bernard Mauguin.
2. "Aspects of Mevlana". Konya: 1966:
- _____ **Who is Mevlana?** By: Midhat Bahârî Beytur. (Já foi Sheik)
- _____ **Hijaz Ayin**. By: Halil Can. (Neysen)
- _____ **Hazrath Moulana Jelaludeen Rumie**. By: Ismail Rezzak (South Africa)
- _____ **Mevelevi's Rite and Information about the Persons on Duty during the Rite**. By: Mehmet Onder.
2. "Aspects of Mevlana". Konya: 1971:
- _____ **Foreword**. By: Annemarie Schimmel.
- _____ **Reflection on Mystical Dance**. By: Scott Kemper.
- _____ **Maulânâ Jalâluddîn Rûmî's influence on Muslim literature**. By: Annemarie Schimmel.

- _____ **Exploring na Arquetipe**. By: Margaret ann Mills.
- _____ **The Principle of Bi - Polarity of all things in the Mathnavi of Jalal-al-din Rumi**. By: Hossein Ziai.
3. "Aspects of Mevlana". Konya: 1973.
- _____ **The Dervishes are Whirling in London**. By: Karl Signell. (Que foi aluno de fauta ney do pai de Suleyman)
- _____ **Konya and the Whirling Dervishes**. By: Charles E. Adelsen.
- _____ **Mevlâna - In Turkish and World Culture**. By: Mehmed Kaplan. (Literatura Turca)
- FARAH, Caesar. **Islam - beliefs and observances**. New York: Barron's, 1987.
- FEILD, Reshad. **A Última Barreira - Uma Jornada Sufi**. São Paulo: Eleusis Editora, 1995.
- FRIEDLANDER, Ira. **The Whirling Dervishes**. New York: State University of New York Press, 1992; e New York: Collier Books, S/D.
- GHAZALI, Al. **A Alquimia da Felicidade**. Montevideo: Qyaa Livros Tradicionais, 1989.
- GEERTZ, Clifford. **A Interpretação das Culturas**. Rio de Janeiro: Editora Guanabara, 1989.
- _____ **Local knowledge - Further Essays in Interpretative Anthropology**. New York: Basic Books, Inc. Publishers, S/D.
- _____ **Islam Observed**. Chicago: The University of Chicago Press, 1968.
- GENNEP, Arnold van. **Os Ritos de Passagem**. Rio de Janeiro: Vozes, 1987.
- GOETHE, J. W. von. **Fausto**. Tradução de J. K. Segall. Belo Horizonte: Editora Itatiaia Ltda., 1987.
- GUVEN, Rasih. **Vedanta and Sufism - Sankaracarya and Mawlana Jalalu'ddin**. Banaras Hindu University, 1957. Ankara: Net Offset, 1991.
- GUVENC, Rahmi Oruç. **La História de la Musica Tradicional y de la Musicoterapia Turca**. Tradução de Gungop Ururlu. Istanbul: Departamento de Psiquiatria da Universidade de Cerrahpashá, 1985.
- _____ **The Dervish Path and Mevlâna**. Translated by Nancy and Refik Algan. Istanbul: Editora não referenciada, S/D.

- HAERI, Shaykh Fadhlalla. **The Elements of Sufism**. Shaftesbury, Dorset: Element, 1994.
- HISTÓRIAS da **Tradição Sufi**. Rio de Janeiro: Edições Dervish, 1993.
- HISTÓRIAS de **Nasrudin**. Rio de Janeiro: Edições Dervish, 1994.
- HOURANI, Albert. **Uma História dos Povos Árabes**. São Paulo: Companhia das Letras, 1994.
- I Ching - O Livro das Mutações**. Tradução e Comentários de Richard Wilhelm. Prefácio de C. G. Jung. São Paulo: Editora Pensamento, 1987.
- JACKSON, Michael. **Knowledge of the Body**. In: Path Toward a Clearing - Radical Empiricism and Ethnographic Inquiry. Bloomington and Indianapolis: Indiana University Press, S/D.
- JARGY, Simon. **A Música Popular do Próximo Oriente Árabe**. Tradução de Francisco Fernandes Lopes. In: A Música no Mundo Muçulmano. Editora não referenciada. S/D.
- JUNG, Carl Gustav. **A Energia Psíquica**. Petrópolis: Vozes, 1987.
- _____ **Memórias, Sonhos, Reflexões**. São Paulo: Círculo do Livro, 1991.
- _____ **O Homem e seus Símbolos**. Rio de Janeiro: Editora Nova Fronteira, S/D.
- _____ **Psicologia e Religião Oriental**. São Paulo: Círculo do Livro, 1991.
- KAHVECI, Niyazi. **The Basics of Islam**. Ankara: Publicatiosn by Turkish Religious Foundation, 1993.
- KHAYYAM, Omar. **Rubaiyyat**. Buenos Aires: Ed. Dervish International, 1989.
- KERMAN, Joseph. **Etnomusicologia e Musicologia Cultural** In: Musicologia. São Paulo: Martins Fontes, 1987.
- LEADBEATER, C. W. **Os Chakras**. São Paulo: Editora Pensamento, S/D.
- LEFORT, Rafael. **Os Mestres de Gurdjieff**. Rio de Janeiro: Edições Dervish, S/D.
- LEVI-STRAUSS, Claude. **O pensamento Selvagem**. São Paulo: Cia. Ed. Nacional e Ed. da USP, 1970.
- _____ **O Feiticeiro e sua Magia**. In: Magia e Religião. In: Antropologia Estrutural. Rio de Janeiro: Tempo Brasileiro, 1989.

- LEWIS, Ioan M. **Êxtase Religioso**. Coleção Debates Antropologia. São Paulo, Editora Perspectiva, 1977.
- MACHADO, Roberto. **Arte e Filosofia no Zaratustra de Nietzsche**. In: ARTEPENSAMENTO. São Paulo: Companhia das Letras, 1994.
- MATAR, N. I. **Islam for Beginners**. New York: Writers and Readers Publishing, 1992.
- MAYAKÓWSKI, Vladimír. **Poemas**. São Paulo: Perspectiva, 1989: 73.
- MAZON, Jaime. **O Dr. Fausto e seu Pacto com o Demônio - O Fausto Histórico, o Fausto Lendário e o Fausto Literário**. Rio de Janeiro: Editora Objetiva, 1989.
- MERRIAM, Alan P. **The Anthropology of Music**. Bloomington, Indiana: Northwestern University Press, 1964.
- MEYEROVITCH, Eva de Vitray. **Introdução do Fihi-ma-fihi, de Rumi**. Rio de Janeiro: Edições Dervish, 1993.
- _____ **Rumi e o Sufismo**. São Paulo: ECE, 1990.
- MOORE, James. **The Whirling Dervishes - a Comemoration**. London: International Rumi Committee, 1974.
- NACHMANOVITCH, Stephen. **Ser Criativo - O Poder da Improvisação na Vida e na Arte**. Summers Editorial, 1993. x
- NICHOLSON, Reynold. **Rumi, Poet and Mystic**. Oxford: Oneworld, 1995.
- NIETZSCHE, Friedrich Wilhelm. **A Origem da Tragédia**. Lisboa: Guimarães Editores Ltda., 1985.
- _____ **Assim Falava Zaratustra**. Rio de Janeiro: Editora Tecnoprint, S/D.
- NOVAES, Adauto. **Constelações**. In: ARTEPENSAMENTO. São Paulo: companhia das Letras, 1994.
- OLIVEIRA, Roberto cardoso de. **Identidade Étnica: Identificação e Manipulação**. In: Identidade, Etnia, Estrutura Social. São Paulo: Pioneira, 1976.
- OLIVEIRA, Vitória Peres de. **O Caminho do Silêncio - um estudo de grupo sufi**. Dissertação de Mestrado em Antropologia Social. Campinas: Unicamp, 1991.
- ORNSTEIN, Robert. **A Evolução da Consciência. De Darwin a Freud, a Origem e os Fundamentos da Mente**. São Paulo: Editora Best Seller, 1991.

- O Sufismo no Ocidente. Rio de Janeiro: Edições Dervish, 1984.
- OUSPENSKY, P. D. **Conversas com o Diabo**. São Paulo: Martins Fontes, 1984.
- OS Titãs da Religião. Vol. VI, Rio de Janeiro: El Ateneo, 1957.
- OZTURK, Yasar Nuri. **The Eye of the Heart. An Introduction to Sufism and the Tariqats of Anatolia and the Balkans**. Istanbul: Redhouse Press, 1988.
- PESSOA, Fernando. **Poemas**. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1985: 49-50.
- PURCE, Jill. **The Mystical Spiral - Journey of the Soul**. Avon Publishers, S/D.
- QURESH, Regula Burckhardt. **Sufi Music and the Historicity of Oral Tradition**. In: *Ethnomusicology and Modern Music History*. Urbana and Chicago: University of Illinois Press, 1993.
- RUMI, Jalaluddin. **Feeling the Shoulder of the Lion**. Selected Poetry and teaching Stories from the Mathnavi. Versions by Coleman Barks. Threshold Books.
- _____ **Fihi-ma-Fihi**. Rio de Janeiro: Edições Dervish, 1993.
- _____ **Masnavi**. Rio de Janeiro: Edições Dervish, 1992.
- _____ **Poemas Místicos - Divan de Shams de Tabriz**. Seleção, Tradução e Introdução de José Jorge de Carvalho. São Paulo: Attar Editorial, 1996.
- SAHLINS, Marshal. **Ilhas de História**. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Editor, 1990.
- SANAI, Hakin. **O Jardim Amuralhado da Verdade**. Rio de Janeiro: Edições Dervish, 1985.
- SAYGUN, Adnan. **A Música Turca**. Tradução de Francisco Fernandes Lopes. In: *a Música no Mundo Muçulmano*. Editora não referenciada. S/D.
- SCHIMMEL, Annemarie. **Selected Poems of Jalaluddin Rumi**. Ankara: Donmez Offset, 1994.
- SEEGER, Anthony. **Why the suyá Sing? A musical anthropology of an Amazonian people**. Cambridge University Press, 1987.
- SHAH, Idries. **Caravan of Dreams**. London: Octagon Press, 1988.
- _____ **Os Sufis**. Rio de Janeiro: Círculo do Livro, 1988.
- SHAH, Omar - ver ALI-SHAH.
- SHAH, Sirdar Iqbal - ver ALI-SHAH.
- SIGNELL, Karl L. **Makam - Modal Practice in Turkish Art Music**. New York: Da Capo Press, 1986.

- RES, Luiz Eduardo Soares. **Religioso por Natureza: Cultura alternativa e Ecticismo Ecológico no Brasil**. In: Landim, L. (Org.) *Sinais dos Tempos - tradições Religiosas no Brasil*. Rio de Janeiro: ISER, 1989.
- DDART, William. **O Sufismo. Doutrina metafísica e via espiritual do Islão**. 1976. São Paulo: Edições 70, S/D.
- IBIAH, S. J. **A Performative Approach to Ritual**. In: *Proceedings of the British Academy*. Vol. LXV, 1979.
- TOS Sufis. Rio de Janeiro: Edições Dervish, 1990.
- Koran**. Translated by N. J. Dawood. Middlesex, England: Penguin Books, 1978.
- MEGISTOS, Hermes. **Corpus Hermeticum - um discurso de Iniciação - a Bíblia de Esmeralda**. Escritos entre os anos 100 e 300 d.C. São Paulo: Hemus Editora Ltda.
- KMEN, Erkan. **A Bouquet os Rumi's Versified Poems**. Konya: Nazimbey Offset, 1995.
- _____ **Rumi and Christ**. Konya: 1992.
- _____ **The Essence of Rumi's Masnevi**. (Including his life and works). Konya: Seljuk University, 1992.
- NER, Victor W. **O Processo Ritual - Estrutura e Antiestrutura**. Petrópolis: Vozes, 1974.
- NIK, José Miguel. **O Som e o Sentido - Uma outra História das Músicas**. São Paulo: Companhia das Letras, 1989.
- ATA BEY, Raouf. **La Musique Turque**. In: Yekta, Mehmet Yavuz. Istanbul: S/D.

