

VÉU, NUDEZ E FEMININO NA CENA IRANIANA

VEIL, NUDITY AND FEMININE IN IRANIAN SCENE

Leandra Yunis¹

Resumo: O presente artigo apresenta uma síntese histórica sobre a exposição do corpo feminino na dança persa e suas consequências para o desenvolvimento das artes do palco no Irã no século XX. Destaca-se o papel central do cinema e da literatura para o desenvolvimento da dança nacional iraniana, especialmente no que diz respeito à inspiração em obras clássicas, cujo princípio zoroastriano da equidade de gênero estabelece um contraponto à condição da mulher no direito familiar xiita. A importância desse estudo se deve ao fato de que a protagonização da mulher nas artes performáticas e dramáticas iranianas, incluindo o cinema, se inicia pela dança e é em torno desta linguagem artística que se concentra a discussão moral sobre a exposição do corpo e a obrigatoriedade do véu.

Palavras-chave: Véu (hijab); História da dança persa; Censura islâmica; Emancipação feminina no Irã.

Abstract: This article presents a historical review about exposition of female body in Persian dance and its consequence to scenical art in XXth century Iran. It's highlighted the central role of cinema and literature in the development of Iranian National dance, especially concerning to inspiration in classical works and its Zoroastrian principle of genre equity that establishes an opposition to shi'ism women familiar right. The importance of this study is due to the protagonization of women in performatic and dramaturgic Iranian arts starting in dance, the artistic language which concentrates the moral discution about body exhibition and obligatory use of veil.

Key Words: Veil (hijab); Persian dance history; Islamic censorship; Women emancipation in Iran.

O propósito do presente artigo é observar como se estabeleceu historicamente a correlação entre a obrigatoriedade do véu, a segregação da mulher no espaço público e a proibição à dança, todas elas medidas que confluem para a coerção feminina na sociedade iraniana sob o governo dos aiatolás. Para isso, apresentaremos algumas contribuições ao debate historiográfico da dança persa feitas por especialistas como Antony Shay e Robin Friend, atualizadas por autores iranianos da diáspora, com especial destaque para a pesquisa de Ida Meftahi sobre a biopolítica da dança no Irã do século XX, que traz inúmeros detalhes da história recente da dança persa naquele país. Uma vez que a nossa contribuição no campo da pesquisa propriamente dita é com relação à jurisprudência islâmica da dança no período medieval, buscaremos entender em que medida esta foi retomado no processo da revolução islâmica de 1979.

¹ Leandra Yunis é Licenciada e Bacharel em História pela Universidade de São Paulo, pesquisadora há mais de 18 anos em tradições coreomusicais orientais, especializada em Dança e Consciência Corporal pelas Faculdades Metropolitanas Unidas de São Paulo, mestra e doutora em Letras Orientais pela Universidade de São Paulo e pós-doutoranda em Estudos da Tradução da Universidade Federal do Ceará com bolsa CNPq, tradutora de poesia clássica e contemporânea persa e estudiosa do sufismo e do debate proibitivo às artes performáticas no islã. Link para o Currículo Lattes: <http://lattes.cnpq.br/5525960104590854>. ORCID ID: <https://orcid.org/0000-0002-1142-1973>. Contato: leyunis@gmail.com.

Pouco antes da revolução islâmica no Irã o xador negro foi usado por muitas mulheres que adotaram o adereço como um símbolo político da luta anti-imperialista e sua imagem portando armas em meio à multidão em polvorosa e sustentando cartazes com a imagem do aiatolá Khomeini se tornou icônica. Com a vitória xiita, se observa uma guinada ao tradicionalismo religioso e o conselho teocrático torna o uso do véu obrigatório por lei. A medida se amparava tanto no argumento religioso da recomendação do uso do hijab (véu), por considerar as vestimentas modernas demasiado insinuantes, quanto no argumento ideológico que estimulava o uso da vestimenta tradicional como modo de extirpar costumes e hábitos ocidentalizados; apesar disso, os homens continuaram vestindo roupas no estilo ocidental sem questionamentos adicionais.

Seguindo a mesma lógica, se restringiu a circulação da mulher em ambiente público e a sua participação nas representações cênicas (teatro, cinema, dança) ou esportivas; no âmbito da audiência se estabeleceu a segregação de gênero das plateias, entre outras medidas do gênero. Dentre as diversas medidas que afetaram drasticamente o direito de expressão da população feminina, foi decretada a proibição da dança em 1982, com base em fundamentos religiosos retrógrados e em argumentos políticos de teor anti-imperialista e antiocidentalista. Essa proibição é fruto, em realidade, de uma forte reação ao processo de modernização da sociedade iraniana sofrido ao longo do século XX e no qual a arte da dança ganharia destaque e suscitaria controvérsias sobre a exposição do corpo feminino em cena.

A proibição religiosa à dança, por insólita e absurda que pareça, tem seus fundamentos numa longa tradição de censura às artes no islã, iniciada com um incidente envolvendo dançarinas-cantoras que satirizam o profeta Maomé e foram condenadas por razões políticas (Farmer, Henry 1929: 37). Devido à ausência de menção à dança no Corão, a atividade foi julgada pela primeira vez por Ibn Hanbal (780-855) por analogia ao jogo (*la^cba*) de lanças dos abissínios e sua marcha ostensiva e provocativa: além do simulacro (falseamento da realidade), considerava-se o ato de dançar herético e um meio pelo qual o diabo insuflaria a prepotência e a vaidade nos homens. No século seguinte, a atividade foi interdita na condição de passatempo e por estar relacionada ao travestir-se e à adoração aos astros (Robson, James 1938: 14-62).

Uma vez que os argumentos eram frágeis e inconsistentes e que a dança aparecia em inúmeras atividades sociais inocentes, instaura-se um longo debate teológico que perdura ao longo de todo o período medieval e moderno. A primeira definição da dança sob o termo árabe *raqs* aparece no *Grande livro da música* do filósofo al-Farabi (872-950), que glossa a *raqs* aos instrumentos musicais e considera a arte coreográfica perfeita porque percussiva (Henni Chebra e Poche, 1996: 20-30). O uso de música, dança e poesia era inevitável em ocasiões sociais importantes e inclusive religiosas, como a peregrinação à Meca, e também se fazia para fins devocionais pelos místicos, de modo que o eminente teólogo Alghazali consegue promover a liberação destas artes no século XII, com restrições aos modos poéticos

e escalas musicais, sobretudo bizantinos e persas, que deveriam se adequar aos padrões árabes (McDonald, Duncan 1901: 195-252).

No século XIV há um retorno da censura, e a partir do século XVI os otomanos se preocupam em eliminar movimentos afeminados dos ritos sufis e abolir o uso do termo “dança” (*raqs*) do léxico místico por definir também as tradições pagãs no Antigo Testamento (Gurer, Dilaver 2004: 47-60), passando a denominar a sua prática meditativa de “*audição*” (*samá*) (Ambrosio, Alberto 2006: 113-114). No território persa a censura de Tehmasp I à música seguia a jurisprudência otomana; apesar disso, o período *safávida* é um dos mais rico em relatos de viajantes e registros iconográficos de danças de corte e de entretenimento popular, seguido da era Qajar, entre os séculos XVIII e XIX, quando se estabelece na corte uma casta artística cujas atividades chegaram a ser registradas, também em fotografia, a partir da 2ª metade do século XIX (Shay, 1999, 74-79).

A censura islâmica às artes performáticas, em geral incentivada pela corrente hanbalita, esteve atrelada ao processo de dominação cultural árabe que se valeu de critérios de gênero e balizas étnicas para regulamentar a sua licitude. No caso persa, a questão se tornou complexa na medida em que se tratava de uma cultura com longa tradição em danças (Shay, 1999: 69-73), muitas delas realizadas em cultos mitraico-zoroastrianos de caráter público e cujos elementos coreográficos e simbólicos foram absorvidos e sincretizados no interior de práticas sufis (Zarcone, Thierry 2004: 181-198). O exemplo mais icônico desse processo é o famoso rito dos dervixes rodopiantes da ordem Mevlevi de Konya (Yazici, Tahsin 2004: 6-7), estabelecida pelo dançarino e poeta persa do século XIII, Jalal Uddin Rumi, cuja própria obra poética é repleta de referências coreográficas e mitopoéticas zoroastrianas (Yunis, Leandra 2017: 95-109).

Se durante o período medieval a proibição às artes performáticas teve um cunho moral, étnico e religioso, na atualidade a proibição à dança cênica em países como Afeganistão, Arábia Saudita, Turquia e Irã aparece de forma mais nitidamente relacionada à segregação feminina no mundo islâmico. No caso do Irã persiste a questão da disparidade étnica entre persas e árabes, reconfigurada ao longo do século XX em função da nova realidade cultural que se estabeleceu com o afluxo de um grande número de refugiados estrangeiros, especialmente azeris, armênios, europeus e iranianos emigrados dos territórios soviéticos vizinhos. A presença massiva e diversificada dessa população heterogênea que chegava fugindo de guerras e perseguições étnicas e religiosas estabeleceu no ambiente urbano uma sociabilidade cosmopolita e multirreligiosa. Por iniciativa de muitos estrangeiros ou emigrados cristãos, judeus e com o apoio de zoroastrianos, diversos espaços culturais foram abertos, tais como cafés, concertos, miniteatros e espaços híbridos para a apresentação de música, dança, projeção de filmes e contação de histórias. Também em função do maior intercâmbio cultural com os países europeus, especialmente no âmbito literário, houve uma abertura para novas formas artísticas e concepções estéticas de vanguardas com preocupações políticas (G. Rekabtalaei, 2015: 22-36.).

Ao falar sobre as origens do cinema iraniano, a pesquisadora Golbarg Rekabtalaei apresenta a ideia de que essa ambiência urbana cosmopolita forjou a noção de modernidade iraniana atrelado à própria experiência cinematográfica (Rekabtalaei, 2015: 75-82). O deslocamento espacial imaginário proporcionado pela experiência do cinema teria permitido à audiência iraniana se transportar ao universo estrangeiro moderno retratado nos filmes em exposição, enquanto os estrangeiros poderiam conhecer a sociedade iraniana por meio dos primeiros documentários filmados no país, de modo que uma alteridade cosmo-nacional emerge como marca central da cinematografia iraniana (Rekabtalaei, 2015: 61).

Dentre as primeiras obras cinematográficas nacionais faladas em persa, destaca-se *A garota lori – o Irão de ontem e de hoje*, de 1933, com roteiro de Abdul Hussein Sepanta e direção de Ardeshir Irani, realizada pela primeira Escola de Cinema de Teerã em coprodução com a *Imperial Film Company of Bombay*. A trama consiste na história de uma garota de etnia lori raptada por bandoleiros que se apaixona por um agente estrangeiro; este a liberta dos malfeitores e juntos fogem para fora do país, de onde depois retornam para salvar toda a comunidade. Num sentido alegórico, a protagonista representaria a tradição nativa zoroastriana dos loris (sunitas sincretizados) e suas atitudes revelariam a tendência cosmopolita autóctone das minorias nômades da nação, enquanto o herói e par romântico representaria a modernidade estrangeira que vence a tirania local e reestabelece a lei e a paz nacionais. A relação entre tradição e modernidade é resolvida pelo aspecto da historicidade, no sentido de que a tradição é vista como experiência (passado) e a modernidade estrangeira como expectativa (futuro).

Essa experiência modernizadora e cosmopolita do cinema teve diversos efeitos sociais dos quais destacamos a tensão que estabelece entre uma visão progressista da mulher e a noção religiosa tradicionalista. *A garota lori* traz a primeira cena de dança do cinema iraniano, quando a protagonista conhece o seu amado ao entreter um público masculino num café. Lugar comum no cinema hollywoodiano, a cena de dança na obra inaugural persa chama a atenção por ser protagonizada por uma atriz nativa sem o uso do véu. O cinema, enquanto novo “espaço” das relações culturais e da formulação da identidade nacional, oferecia de forma inédita um campo para a liberdade artística e de exposição da mulher em oposição à reclusão e o recato recomendados pela moralidade xiita. A figura feminina e libertária da aldeã tinha ademais um eco político nos movimentos constitucionalistas de 1906, sendo a trama dos bandoleiros alusão às tentativas das tropas russas de tomar os territórios do Norte durante o fechamento do parlamento nacional pelo shah Mozaffar ad-Din.

A presença significativa de mulheres armadas e vestidas como homens durante as insurgências de Tabriz e em outras cidades da fronteira nordeste atestara o interesse das mulheres no estabelecimento de uma Assembleia Nacional Constituinte em face da conquista de um estado de direito com representatividade popular suficiente para acolher a participação feminina, desafiando abertamente os interesses do partido conservador xiita. A oposição entre os setores mais cosmopolitas e os tradicionalistas se acirraria ainda mais

ao longo do século XX na medida em que o fluxo imigratório do campo para as cidades se intensificava e a modernização urbana propiciava a emancipação da mulher. A dança tornou-se então uma arte emblemática desse processo na medida em que exprimiu a resignificação da relação da mulher com o véu e dotou o corpo feminino em cena de uma dimensão política.

No início do século XX, os *ballets* russos e franceses trouxeram para a cena mundial representações de *As 1001 noites* baseadas em traduções como a de Antoine Galland e em outras obras literárias e plásticas que em geral apresentavam projeções orientalistas sobre o harém. O erotismo pobre das representações reduzia a mulher a corpo-objeto e obliterava a natureza essencialmente culta, política e psicológica de Sherazadeh, “cuja única dança é o jogo das palavras pela noite adentro”, como notaria mais tarde Fatema Mernissi (2014: 29). Nos figurinos, isso se traduziu numa estética aproximada a da “dança do ventre”, cujos trajes inspirados em prostitutas do cabaré francês expunham de forma apelativa o corpo feminino. Os ballets modernos, contudo, e também as operetas, tiveram um papel fundamental no estabelecimento da dança nacional iraniana.

Segundo Ida Meftahi, entre as décadas de 1920 e 1930 as dançarinas estrangeiras que atuavam em Teerã em operetas orientalistas e no ballet se interessaram pelo repertório nativo preservado pelas dançarinas da corte Qajar, criando um *ballet* persa nacional que mesclava a técnica cênica europeia com os elementos coreográficos autóctones (Meftahi, 2015: 95-99). Em termos de figurinos, as *qajalis* dos séculos XVIII e XIX haviam adotado modelos cobertos inspirados tanto em miniaturas persas quanto nas vestimentas dos grupos nômades com destaque para véus coloridos e transparentes, presos às tiaras ou fitas na cabeça e pedentes, saias longas godê, pequenos lenços e instrumentos de mão e outros adereços típicos (Friend, 1993: 7-8).

Vale considerar que o xador não é documentado antes do século XVIII e não há sua representação nas ilustrações literárias nem nas miniaturas da era Qajar, quando a vestimenta teria se popularizado. Porém, como os figurinos *qajalis* são acinturados, levemente ajustados e decotados na parte superior do tronco, foram considerados sensuais o suficiente para afrontar a moral religiosa que, de qualquer forma, proibia a participação de mulheres nas encenações públicas, motivo pelo qual nas apresentações populares fora da corte a dança feminina era realizada por jovens travestidos (*bachechah*).

Na dança clássica estabelecida pelas artistas estrangeiras na modalidade de solo improvisado, a criação da indumentária era mais livre e os figurinos mais confortáveis e ajustados, embora sempre respeitando o uso de longas saias e véus. Em termos técnicos, os movimentos de quadril de uso e/ou origem árabe foram eliminados e se enfatizou a estabilidade do eixo vertical, giros, transições contralaterais dos braços e mãos e expressão facial como elementos distintivos da identidade persa (Shay, 1999: 48-50). Percebe-se nesse sentido a intenção de respeitar o recato e a recomendação islâmica do uso do véu (*hijab*) pelas mulheres, embora os sacerdotes xiitas se voltassem de qualquer modo contra

o caráter sensual das danças e a exposição do corpo feminino em cena, considerados desvios da norma sexual.

A partir de meados da década de 1930, sob a orientação do Departamento de Cultura e o incentivo do diplomata americano de Nilla Cram Cook para se transpor tradições vivas e reconstituir as antigas tradições mistraístas e zoroastrianas, irá se estabelecer um repertório coreográfico nacional formado por danças tradicionais, clássicas e de reconstituição histórica formadas por: 1) tradições das minorais nômades; 2) o repertório clássico da era Qajar, cujos elementos coreográficos tinha sua significação ancorada em imagens mitopoéticas da poesia clássica (Friend, 1997); 3) dramaturgias coreográficas representando narrativas populares. Tais narrativas eram centradas em protagonistas femininas de romances clássicos, tais como Gurdafarid, que vence Sohrab em batalha numa das histórias mais bem conhecidas do *Shah Nameh* (livro dos Reis), do século X; Shirin, que é surpreendida nua no rio no primeiro encontro com o pretendente Khosrow, no romance de Nizami Ganjavi do século XII.

A inspiração na literatura clássica tem consequência espiritual e política na representação do gênero feminino em cena. No sentido espiritual, se reitera a conexão da dança persa com o zoroastrismo e o sufismo, tradições culturais formativas da poética clássica persa e campos legitimadores de práticas coreográficas tradicionais, fosse em ritos de *samá* (audição mística) ou *bazm* (celebração popular). No sentido político, há uma valorização da equidade de gêneros que caracteriza a ética zoroastriana veiculada sobretudo no *Shah Nameh* (Livro dos Reis), épico nacional escrito pelo autor xiita Abolqasem Ferdowsi com base em escritos pré-islâmicos do período sassânida. Na maior parte das sagas femininas desta obra se observa o poder, a liberdade de escolha e atitudes de equiparação e até mesmo supremacia da mulher em relação aos homens (Melville, Firuza 2010: 41-45), cuja transposição cênica serviria de exemplo e estímulo à emancipação feminina.

O teor emancipatório feminino resgatado da própria tradição literária nacional teria um impacto sem dúvida mais importante do que a mera exposição corporal das bailarinas em vestimentas não-xiitas. Em essência, a própria identidade e condição das protagonistas poderia estimular o desejo das mulheres em ocuparem mais espaços de representação na sociedade. Esse movimento de abertura e ressignificação do passado, do qual a dança foi um cenário privilegiado, também estava na pauta do governo de Shah Reza, por um lado interessado em abrir o Irã ao mundo com uma política nacional pautada em parâmetros europeus e, por outro, em legitimar-se sob uma identidade ariana que o atrelasse ao passado imperial sassânida e aquemênida.

Além do repertório literário nacional e do revival da identidade zoroastriana, a própria emancipação feminina foi, com efeito, utilizada contra partidários religiosos, o que é corroborado pela investida mais agressiva do governo em 1936, quando proíbe o uso do véu em público². A criação no ano seguinte do Corpo Nacional de Dança e a nova política

² Nessa época não predominava, como hoje, o uso do tecido opaco negro.

educacional da década de 1940, estabelecendo a dança como prática artística para as crianças nas escolas e como atividade física para as mulheres, faziam parte do mesmo projeto modernizante do governo. Tais medidas, apesar de contrariarem os tradicionalistas, não eram, contudo, meras provocações políticas, pois encontravam eco em boa parte da sociedade e é nesse sentido que surgem as primeiras escolas particulares de dança e academias, inaugurando um campo profissional que foi predominantemente feminino.

Após a década de 1950, entretanto, o universo da dança adquire um contorno social mais complexo e problemático devido à proliferação de um novo tipo de espaço cultural urbano: o cabaré. Os cabarés se estabelecem em regiões próximas aos café-concertos e teatros ou espaços de trupes musicais e em regiões periféricas de Teerã que abrigavam dançarinas de origem rural, muitas delas emigradas em função da crise econômica e de família muçulmana, apresentando codinomes para ocultar a identidade familiar. Essas artistas semiprofissionais se apresentavam como solistas vestindo modelos curtos e bem aderidos ao corpo e decotados, com um lenço simples para marcar movimentos de quadril — que haviam sido eliminados do repertório clássico por sua aproximação com a dança árabe. Surge então uma dança chamada *Jahili* (“ignorante”, em árabe), hoje conhecida como *babakaram* (“papai”, em persa), que é um retrato daquele espaço emergente frequentado por um público predominante masculino de perfil lumpemproletariado e muçulmano. A dança consiste na provocação e sátira da audiência masculina por parte das mulheres que dançam sensualmente trajando as roupas cotidianas típicas daquele grupo: calça preta, blusa branca, gravata, chapéu e portando, por vezes, arma de fogo.

É evidente que a proliferação desses espaços marginais e de prostituição ocorre como resultado da intensa desigualdade socioeconômica, e a “vulgaridade” das novas modalidades corresponde então aos limites daquela realidade. O cabaré se torna o cenário favorito dos *filmfarsi*, a primeira indústria do cinema nacional voltada para produções no idioma nativo com temáticas domésticas, embora numa estética americana (Rekabtalaei, 2015: 124-126). Boa parte destes filmes são chanchadas ou comédias românticas açucaradas cujo enredo muitas vezes se resume à vida ordinária de uma dançarina que luta contra um destino hostil, é abusada e oprimida pelo dono do estabelecimento e consegue, com muita sorte ou esforço, se libertar por meio do sucesso profissional ou, mais frequentemente, de um casamento favorável em termos financeiros. Em essência, os roteiros pobres refletiam, mesmo quando em crítica social, um discurso moralista bem pouco inclinado a considerar a emancipação feminina como alternativa real e estigmatizando a figura da dançarina de tal forma que se chegou a utilizar o termo “boa dançarina” (*khush-e raqs*) para desmoralizar políticos (Meftahi, 2015: 139).

A desqualificação profissional das dançarinas de cabaré provocou a queda na qualidade das apresentações e inflou o mercado de semiprofissionais que disputavam um lugar nas apresentações popularescas das trupes urbanas, substituindo os antigos jovens travestidos. Por outro lado, as dançarinas clássicas que tinham um alto domínio técnico e mentalidade

avant-gard foram igualmente desqualificadas pelo emergente teatro marxista. Embora a própria teoria marxista fosse estrangeira e, em muitos sentidos, ocidental, artistas e críticos de esquerda consideraram o ballet persa um subproduto exógeno e imperialista fundado por artistas estrangeiras e acusaram o shah de favorecer também as trupes musicais nativas que circulariam com repertórios esteticamente pobres, antiquados e alienantes e acusaram as reconstituições históricas de extravagantes e ideológicas, no sentido de enfatizarem o legado imperial em favor da figura do Shah (2015: 53-63) e se apoiarem na antiga tradição zoroastriana para desqualificar a islâmica atual (Shay, 1999:102).

Em 1950, o partido xiita veta o rock'n roll, alegando que a prática constituía uma forma de “desvirginamento” e também proíbe a prática da dança na rua, muito comum entre solistas de cabarés e bares que buscavam atrair clientela em frente aos estabelecimentos. Se o despudor “ocidentalista” dessas dançarinas afrontava a moral e os bons costumes religiosos, a censura serviu de quebra para impedir as festividades populares de origem zoroastriana, tais como Nowruz (ano novo persa), que incomodavam aos marxistas tanto quanto o ensino de música, teatro e dança nas escolas. Para piorar, mas não sem razão, Ali Shari 'Ati, um dos ideólogos da revolução, acusou a Companhia de Ballet Nacional do Irã de ser uma máquina ideológica e corrupta criada pelo Estado (em 1956) com a única finalidade de entreter políticos e autoridades internacionais com seus espetáculos luxuosos e, desse modo, desviar vultuosos recursos às custas do povo.

O atrito entre os artistas cênicos de esquerda e as artistas da dança se intensificou com a inusitada aproximação entre marxistas e xiitas na segunda metade do século XX, cujo pivô parece ter sido o epifenômeno político em torno da nacionalização do petróleo. Com a deposição em 1963 do primeiro-ministro Mossadegh, que defendera a nacionalização, ambos os setores se tornam opositores e inimigos do governo e, liderando os setores mais desfavorecidos, decidem juntar forças para deflagrar o poder instituído. Meftahi nota que a partir dessa época ambos também convergem em sua crítica à dança não apenas no sentido político, de reforçar o nacionalismo anti-imperialista, mas sobretudo no sentido moral pelo viés marcadamente erotofóbico (Meftahi, 2015: 127). O argumento religioso de que exposição corporal e a sensualidade exacerbada na dança, somadas ao uso abusivo do álcool, incitavam a uma sexualidade escancarada foi replicado pelos marxistas, que também interpretavam tais hábitos “ocidentais” como desestruturadores do modelo de vida tradicional e desviadores da consciência de classe.

Na década de 1960 a sociedade iraniana já se encontrava profundamente polarizada em termos sociais, político-ideológicos e de gênero. Para aliviar a tensão social e por incentivo de Fara Diba, o Shah Reza Pahlevi propõe em 1965 uma política de reformas que ficou conhecida como Revolução Branca, na qual se destacam as medidas emancipatórias em relação à mulher, tais como a abolição do xador, o direito ao voto universal, formação universitária, atuação profissional, eleição e ocupação de altos cargos, como o de juíza. A proposta era altamente sensível às demandas dos grupos urbanos e cosmopolitas, como as

minorias religiosas, imigrantes, artistas, cientistas e intelectuais, muitos deles de esquerda, mas não necessariamente partidários do comunismo; as mesmas medidas, contudo, devem ter soado retóricas e desimportantes para aquelas mulheres que viviam em condições de extrema pobreza e/ou no campo.

Por outro lado, a proposta de uma reforma agrária ampla que poderia alterar o quadro de forças sociais e desafiava abertamente o poderio da oligarquia xiita não recebeu a adesão dos comunistas. Contrários à orientação neoliberal do governo, que entregara a refinaria de Abadã a um vergonhoso e traiçoeiro consórcio de exploração de petróleo aos EUA e Inglaterra, a esquerda não identificou na proposta do shah uma oportunidade efetiva de alterar o quadro de desigualdade profunda do país. Nesse contexto, o Corpo de Dança Nacional (criado em 1967 no âmbito da Organização Nacional de Folclore) lança a *Trilogia do Petróleo*, peça em três atos: *Naft-i Shu'lihvar* (óleo fervente), *Naft-i Siyah* (óleo negro), *Naft-i Sefid* (óleo branco), em clara propaganda à Revolução Branca (Meftahi, 2015: 30).

Naquele ambiente de alta inflamação política, a moralização islâmica e a crítica marxista se unificaram em coro para associar a nudez ao ocidentalismo, oferecendo o véu negro como bandeira de resistência cultural “oriental” e antídoto ao erotismo alienígena e distópico. Porém, entre a dançarina de cabaré e a puritana revolucionária do xador se interpunham ao menos dois grupos que foram confundidos e pesadamente atingidos pela revolução de 1979: de um lado, as companhias nacionais que produziam as encenações luxuosas de teor imperial e projetos ideológicos do tipo *Trilogia do Petróleo* e, de outro, uma gradação de artistas da dança e professores de escolas particulares que adotavam o legado histórico e literário nativo sem necessariamente se alinharem à ideologia do governo. Com a proibição à dança em 1982, o primeiro grupo conseguiu refugiar-se no exílio enquanto a sombra da perseguição recaiu efetivamente sobre o último.

Apesar disso, as minorias sunitas preservaram discretamente suas tradições dançantes nos desertos, onde há ressalvas à jurisprudência xiita. A dança se tornou símbolo da liberdade artística, espiritual e de gênero e, como nos tempos de Rumi, se converteu em imagem de grande potência poética, como lemos no trecho de *Gypsysesque*, da dramaturga Simin Behbahani:

Olé cigana!
Faz honras à existência e canta.
Garganta e olhos ardem:
o fumo arrasta djinns aos céus.

Se puder grita e rompe o terror da noite.
Cada djinn tem o segredo da vida
engarrafado no estômago de um peixe vermelho
que nada em águas inacessíveis.

No colo de qualquer dama
a cabeça de um djinn é lenha ou prata;

em seu frenesi,
eles tinham saqueado a seda e o rubi das belas donzelas.

Sapateia, cigana, por liberdade.
Como se falasse com os tacos, pede uma resposta às batidas:
deve haver alguma razão para a tua existência.
Taconeia na pedra e fogo ascende!

A Idade das trevas oprime teu corpo;
escapa, para não virar fóssil.
Mata o silêncio com o canto:
em homenagem à vida, vive (Milani, 2011: 169-170).³

A arte coreográfica persa também sobreviveu na diáspora entre os artistas exilados nos EUA, Europa e Rússia que mantêm uma ativa produção cosmo-nacional, como a do cinema. Enquanto alguns repertórios enfatizam a multiculturalidade e multirreligiosidade persa, ainda que permeados por um alto grau de romantismo e autoexotismo, solistas contemporâneos como Afshin Gafarian e Sarrukh Moshkhim Ghalam desenvolvem trabalhos de alto nível e experimentação estética que rompem classificações de gênero e dotam o repertório persa de uma feição pós-moderna e universal. Diante desse cenário insólito, em que o patrimônio imaterial da nação é preservado como um tesouro aberto do lado de fora das fronteiras e jovens aprendem pela internet a herança cultural de seus antepassados, o Irã não poderia sobreviver muito tempo sem a dança.

Após a proibição, os antigos dançarinos e dançarinas que restaram no país foram reintegrados ou realocados no Ministério da Cultura para colaborar com o próprio teatro religioso, no sentido de trazer ritmo e qualidade gestual aos personagens sagrados. Em 2000 conseguiram finalmente reestabelecer um espaço para a criação coreográfica sob a modalidade *Harikat va mawzun*, “movimentos ritmados”. O termo “dança” (*raqs*) continua proibido, bem como a liberdade do improvisado e de interpretação que caracterizam a arte, e embora já não se possa mais falar em coreofobia (Shay, 1999), é de se notar a existência de um Conselho Nacional de Censura Coreográfica constituído especialmente para analisar a adequação dos movimentos estruturados (*harikat-i furn*) e expressivos (*harikat-i bayam*). Os atores da forma (*bazigar-i furn*), performistas (*namayashegar*) ou artistas de coro (*hamsurayam*), podem explorar até movimentos rituais (*harikat a’ini*) ligados ao zoroastrismo, desde que foquem no simbolismo e se afastem de temas mundanos e, é claro, usem vestimentas que disfarçam a silhueta (Meftahi, 2015: 145).

Por fim, podemos concluir que a abertura cênica e a interface com a literatura e o cinema deram suporte ao desenvolvimento de uma tradição nacional de dança no Irã, infelizmente interceptado pelo processo de transformação política com graves implicações sociais, artísticas e espirituais. Se a censura contemporânea voltou-se para aspectos erotofóbicos, como diria Meftahi (2015), e produziu por conseguinte uma fobia com relação

³ Retradução nossa do inglês cotejada com o original em persa.

ao próprio tema da dança, como sublinhou Shay (1999), também é de se notar que a arte da dança se viu fortalecida na interação estética com as demais linguagens artísticas, especialmente cinema e literatura, e teve o seu vínculo com as tradições ancestrais zoroastrianas reforçado ao ponto deste último aspecto ser aceito na modalidade do movimento ritmado (*harikat wa mauwzun*). É fato que a restrição estética da nova modalidade ecoa o processo medieval de regulamentação dos modos musicais e dançáveis com base nos ritmos árabes e significa a adoção de um critério estético contrário ao princípio elementar da tradição coreográfica persa: a livre interpretação melódica. Ganha-se em controle, perde-se em identidade.

Ademais, a conversão dos interesses político e religioso envolveu a rejeição cultural (sobretudo ao elemento ocidental) de modo similar ao que aconteceu nos tempos medievais, porém com a diferença de que na atualidade se dá maior ênfase à expressão exterior da arte coreográfica, enquanto em tempos remotos foi a dimensão interior, da atitude e da intenção, que motivaram tanto a sua censura quanto liberação. A atividade do comitê de censura atual, voltado para a regulamentação da estrutura e da forma coreográfica, demonstra o quanto a instituição xiita sucumbiu ao modelo “ocidental” de valorização da aparência dos atos e feitos ao invés do escrutínio cuidadoso da alma. A obrigatoriedade do véu segue essa mesma lógica que é absolutamente moderna, não encontrando respaldo na jurisprudência tradicional sunita e nem mesmo na xiita dos tempos safávidas, quando se adotou a corrente religiosa de forma distintiva e oficial.

Além disso, retomou-se e mantém-se de forma completamente irracional e arbitrária a proibição do termo “dança”, tal como os otomanos fizeram com relação à raqs (do árabe, “dança”) — no passado foi devido ao uso pagão; no presente, seria devido ao seu teor erótico e ocidental ou diretamente ao seu uso artístico mesmo? Assim, a dança segue proibida, mas é permitido praticar movimentos ritmados em casa ou assisti-los em meio a uma plateia seletiva e imóvel; e para que ninguém se esqueça da Revolução que nacionalizou o petróleo há um longo véu, opaco e negro, para encobrir as mulheres que transitam no espaço público. Porém, desde 2016, toda quarta-feira dentro e fora do Irã algumas usam o véu branco em memória, talvez, de um antigo rito em que se saltava fogueiras na última quarta-feira que antecede o Nowruz, na esperança de um Novo Ano Branco.

REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

AMBROSIO, Alberto. F. “Écrire le corps dansant au XVIIe siècle: Ismail Rusukhi Anqaravi” In *Revue des mondes musulmans et de la Méditerranée*, novembro, 2006. Disponível em: <<http://remmm.revues.org/2978>>. Acesso em: 15 dez. 2019.

FARMER, Henry. G. *A history of Arabian Music. To the XIII century*. London: Luzac, 1929.

FRIEND, Robin. “The Exquisite Art of Persian Classical Dance”. *Habibi*, v. 15, n. 2, p. 6-18, 1996.

FRIEND, Robin. "Status and preservation of Iranian dance: Cultural factors influencing the Iranian attitude concerning dance". Paper presented at the First International Conference on Middle Eastern Dance, Orange Coast College, Costa Mesa, California, 16-18 May 1997. Disponível em: <home.earthlink.net/~rcfriend/Hojb—1997.htm>. Acessado em: 22 maio 2014.

GURER, Dilaver. "Deux traits par des Şeyhul islam ottomans sur la danse" In: ZARCONE, T.; BUEHLER, A.; IŞIN, E. *Journal of History of Sufism*, 2004, pp. 47-60.

HENNI-CHEBRA, Djamile; POCHE, Christian. *Les danses dans le monde arabe*. Paris: L'Harmattan, 1996, pp.20-30.

McDONALD, Duncan B. "On Music & Singing - Emotional Religion in Islam as affected by Music and Singing being a translation of the Ihya 'Ulm ad-Din of al-Ghazzali with Analysis, Annotation, and Appendices." *Journal of the Royal Asiatic Society*, Art. VIII. USA/ Connecticut, Hartford Seminary, 1901.

MEFTAHI, Ida. *Body National in Motion: The Biopolitics of Dance in Twentieth-Century Iran*. Philosophy's doctorate, Department of Near and Middle Eastern Civilizations, University of Toronto, 2013.

MELVILLE, Firuza Abdulaeva. "Women in the Romances of the ShahNama" in *Love and devotion: from Persian and beyond*. Melbourne-Oxford: Susan Scollay, 2012, pp. 41-45.

MERNISSI, Fatema. *O harém e o ocidente*. Lisboa: Asa editores, 2014.

MILANI, Farzaneh. *Words, Not Swords. Iranian Women Writers and the Freedom of Movement Gender, Culture, and Politics in the Middle East*. NY: Syracuse University Press, 2011.

REKABTALAEI, Golbarg. *Cinematic Modernity. Cosmopolitan Imaginaries in Twentieth Century Iran*. Doctor of Philosophy, Department of Near and Middle Eastern Civilizations, University of Toronto, 2015.

ROBSON, James. *Tracts on Listening to Music*. London: Luzac/Royal Asiatic Society, 1938.

SHAY, Anthony. *Choreophobia: Solo Improvised Dance in the Iranian World*. Costa Mesa, CA: Mazda Publishers, 1999.

ZARCONE, Thierry. "Les danses naqshbandi em Asie centrale et aux Xinjiang: histoire et actualité" In: ZARCONE, T.; BUEHLER, A.; IŞIN, E (eds). *Journal of History of Sufism*, Paris: Librairie D'Amérique et de l'Orient, 2004, pp. 181-198.

YAZICI, Tahsin. "le sama a l'époque de mawlana" In: ZARCONE, Thierry; BUEHLER, Arthur; IŞIN, Ekrem. *Journal of History of Sufism*, Paris: Librairie D'Amérique et de l'Orient, 2004, pp. 6-18.

YUNIS, Leandra Elena. "A dança na poesia de Rumi" In: *Samatradução: a dança num exercício de tradução do gazal de Rumi*. Tese de Doutorado em Estudos Judaicos e Árabes, Departamento de Letras Orientais da Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas da Universidade de São Paulo, 2017.