



UNIVERSIDADE FEDERAL DO PARÁ
INSTITUTO DE CIÊNCIAS DA ARTE
ESCOLA DE TEATRO E DANÇA
LICENCIATURA EM DANÇA

RAÍ ELICIO GONÇALVES DOS SANTOS

A DANÇA NO LOUVOR E NA ADORAÇÃO: O intérprete-criador-adorador e o movimento de improviso

Belém-PA
2016

RAÍ ELICIO GONÇALVES DOS SANTOS

A DANÇA NO LOUVOR E NA ADORAÇÃO: O intérprete-criador-adorador e o movimento de improviso

Trabalho de Conclusão de Curso apresentada à Escola de Teatro e Dança da UFPA, como requisito parcial para a obtenção do grau de Licenciado em Dança.

Orientadora: Prof^a Dr^a Waldete Brito Silva de Freitas

Belém-PA

2016

UNIVERSIDADE FEDERAL DO PARÁ
INSTITUTO DE CIÊNCIAS DA ARTE
ESCOLA DE TEATRO E DANÇA
LICENCIATURA EM DANÇA

RAÍ ELICIO GONÇALVES DOS
SANTOS

A DANÇA NO LOUVOR E NA
ADORAÇÃO: o intérprete-criador-
adorador e o movimento de
improviso

Monografia defendida e aprovada em:
___/___/___ . Conceito: _____

Banca examinadora:

Profª Drª Waldete Brito Silva de Freitas.
Orientadora – Escola de Teatro e Dança – ICA/UFPA

Profª M. Scª Erica Silva Gomes
Avaliadora – Escola de Teatro e Dança – ICA/UFPA

Profª M. Scª Mayrla Andrade Ferreira
Avaliadora – Escola de Teatro e Dança – ICA/UFPA

BELÉM-PA
2016

**Dados Internacionais de Catalogação na
Publicação (CIP) Biblioteca do ICA/UFPB,
Belém-PA**

Santos, Raí Elicio Gonçalves dos

A dança no louvor e na adoração: o intérprete-criador-adorador e o movimento de improviso. / Raí Elicio Gonçalves dos Santos; orientadora Profª Drª Waldete Brito de Freitas. 2015.

Monografia de Conclusão de Curso (Licenciatura em Dança) - Universidade Federal do Pará, Instituto de Ciências da Arte, Escola de Teatro e Dança, Curso Licenciatura em Dança, 2016.

Autorizo exclusivamente para fins acadêmicos e científicos, a reprodução total ou parcial desta monografia por processos fotocopiadores ou eletrônicos, desde que mantida a referência autoral.

Assinatura _____

Local e Data _____

*A Deus, meu amor maior. A ele seja a honra, a glória
e o domínio pelos séculos dos séculos. Amém.*

RESUMO

O presente trabalho tem como questão norteadora o processo de transformação do intérprete-criador-adorador em toda sua contínua caminhada dançante improvisacional, refletindo corporalmente na cena da adoração na contemporaneidade. Aborda o estado de percepção do intérprete em percurso de assimilação em dança, contagiando decisivamente o corpo, a cena e a adoração. A pesquisa reflete no passado e fluindo no presente um apanhado acerca da dança como expressão de louvor e adoração que é manifesta dentro do culto cristão evangélico, assim como na prática cênica da improvisação que emerge neste fazer.

Palavras-Chave: Dança. Improvisação. Adoração

ABSTRACT

This work is to question guiding the process of transformation of the performer - creator - worshiper in all its improvisational dance continues walking, reflecting bodily adoration scene nowadays. Addresses the interpreter state of perception in dance assimilation path decisively infecting the body, the scene and worship. The survey reflects the past and flowing in this one caught about dance as an expression of praise and worship that is manifested within the evangelical Christian worship, as well as the scenic practice of improvisation in this emerging do.

Keywords: Dance. Improvisation. Worship

TABELA DE FIGURAS

Figura 1: O tabernáculo de Moisés

Figura 2: O figurino sacerdotal

Figura 3: O jogo “L”

Figura 4: O grupo RAQAD (Rede de Artes Quadrangular)

Figura 5: Apresentação da equipe “Adore e Dance”

Figura 6: Coreografia “ vaidade” equipe de dança “Adore e dance”

Figura 7: RAQAD (Rede de Artes Quadrangular) apresentação da coreografia “santo dos santos”

SUMÁRIO

INTRODUÇÃO	11
1 A DANÇA: DO LOUVOR A IMPROVISACÃO (CONTEXTO HISTÓRICO).....	15
1.1 A DANÇA NA IGREJA: DA REPRESSÃO A SUA RESTAURAÇÃO.....	15
1.2 UM BREVE HISTÓRICO DA IMPROVISACÃO CÊNICA.....	29
2 O CORPO QUE DANÇA NA IGREJA: UM OLHAR NA CONTEMPORANEIDADE.....	35
2.1 A IGREJA COMO ESPAÇO CÊNICO.....	35
2.2 MOMENTOS DANÇANTES NA IGREJA: COREOGRAFIA EM PROCESSO.....	38
3 A IMPROVISACÃO NA ADORAÇÃO: O PROCESSO CRIATIVO PESSOAL EM FOCO	51
3.1 MINISTRAÇÃO COM DANÇAS: O INTÉRPRETE-CRIADOR-ADORADOR E SUA METODOLOGIA DANÇANTE.....	51
3.2 A IMPROVISACÃO NA CENA DA ADORAÇÃO: O PROCESSO-CRIATIVO PESSOAL.....	56
4 CONSIDERAÇÕES FINAIS.....	64
REFERÊNCIAS	66

INTRODUÇÃO

A dança é a arte da descoberta que se reinventa a cada instante. O movimento precisa ser estudado e experimentado a fim de satisfazer as necessidades criativas de um artista que anseia por uma nova forma de se movimentar em sua cena-vida, seja dentro ou fora dos palcos, em tempo ou fora de tempo. Antes mesmo, de tornar-me acadêmico do curso de licenciatura em dança da UFPA, ansiava por essa descoberta.

O movimento e a criação estiveram sempre presentes em meu dia-dia, as possibilidades para a composição, as trocas e a disposição do corpo sempre foram fatores instigantes para as concepções coreográficas de minha autoria, a qual compartilhava com o então intitulado ministério de dança de minha igreja, primeiramente, como interprete desde os onze anos de idade, e como criador desde os quinze anos.

Inicialmente, a dança entrou em minha vida como um passa tempo ou ate mesmo como forma de divertimento, mais com o passar dos anos enxerguei na dança, uma área completamente disposta e livre. Assim, unir minha vontade de criação de descobrir as diversas formas de movimentações do corpo a minha fé.

No percurso de minhas pesquisas sobre a dança, e as diversas contribuições do movimento para a vida, tenho refletido sobre a importância de inserção desse conhecimento, dessa percepção criativa nas sociedades que me rodeiam, amigos, família, liturgia, entre outras, que precisam desse repasse de informações para que haja essa conscientização e a própria valorização do estudo do movimento da dança e da arte em geral.

Refletir de forma acadêmica sobre a dança desenvolvida por grupos e companhias de caráter cristão que se originam nas igrejas evangélicas no Brasil, assim como sua influência e de como é possível inseri-la em estudos mais aprofundados historicamente, ainda se configura como um assunto pouco explorado. Neste estudo, acrescento as minhas experiências nessa área para contribuir e afirmar a relevância da dança como expressão de louvor e adoração como mais um campo a ser pesquisado.

A improvisação cênica tem sido uma área de investigação que particularmente tem trazido alguns questionamentos motivadores para a pesquisa. Esta pesquisa se encontra no *lôcus* da dança-adoração, entenda-se por esta dança, um fazer desenvolvido no interior dos cultos cristãos evangélicos na contemporaneidade.

A pesquisa não tem como objetivo delimitar ou sistematizar nomes, nomenclaturas para tal manifestação, mas, refletir e analisar a manifestação dançada como um rico espaço de expressão, louvor e improvisação. Existe um repertório de possibilidades para a pesquisa em dança, partindo de minhas vivências cênicas e atuando com interprete criador-adorador no processo de criação.

A dança, em geral, acontece dentro de alguns cultos cristãos evangélicos, em dois momentos específicos do culto a Deus, ora como ministrações com danças, momento este que acontece juntamente com a equipe musical, é comumente denominado de momento de louvor ou devocional, ora como apresentação artística ou culminando muitas das vezes com espetáculos, geralmente ligados a alguma data comemorativa da congregação.

A ministração com danças é um momento dentro do culto da liturgia que, particularmente, me instiga, no sentido de descobrir e motivar a pesquisa sobre tal. No momento de improvisar dentro da ministração com danças, o meu próprio estado cênico me instiga a pesquisa, o que me conduz no momento de improvisar? Minhas experiências e trabalhos técnicos em dança ajudam no momento improvisado? Em que medida acontece a improvisação no louvor?

O estudo me leva a hipótese que mediante a um percurso, o processo de construção de um vocabulário pessoal em dança, acontece em vários aspectos, na medida em que o intérprete-criador-adorador percebe em seu entorno e como esses contágios e essas relações o afeta, atingindo sua dança e suas diversas formas de concebê-la no espaço.

Assim a pesquisa traça um caminho metodológico que tem a pesquisa-ação como recurso no processo escrito que esta em pleno movimento. Segundo Koerich, Backes, Sousa, Erdmann e Albuquerque (2009):

A pesquisa-ação, em outras palavras, abarca um processo empírico que compreende a identificação do problema dentro de um contexto social e/ou institucional, o levantamento de dados relativos ao problema e, a análise e significação dos dados levantados pelos participantes. Além da identificação da necessidade de mudança e o levantamento de possíveis soluções, a pesquisa-ação intervém na

prática no sentido de provocar a transformação. Coloca-se então, como uma importante ferramenta metodológica capaz de aliar teoria e prática por meio de uma ação que visa à transformação de uma determinada realidade. (p. 1).

Como interprete-criador-adorador, pesquisador, sujeito participante e cooperador desta escrita, totalmente, envolvido com as questões, dúvidas e indagações que se tornam indutores para a o desenvolvimento da mesma, trago como teoria de base que fundamenta a pesquisa, as falas de Merleau-Ponty (1999) com sua teoria sobre a percepção. Discurso importante nesse processo já que o ato de improvisar em determinado espaço e tempo exige do sujeito uma percepção dos sentidos, uma observação global e um alto nível de concentração em cena.

A estratégia de composição escrita em movimento se configura pela observação, escuta e relatos do próprio corpo, sendo este o elemento matriz da concepção de movimentos.

O primeiro capítulo sublinha as referências históricas acerca da trajetória da dança dentro da concepção cristã e dos seus fundamentos, assim como, seu percurso dentro e fora da liturgia, sua repressão sua restauração e como essa linguagem artística era vista nesse contexto. Para esta contextualização, dialogo com os seguintes autores: Paul Boucier (2001), Luciana Torres (2007), Jorge Glusberg (2005), Waldete Freitas (2012) Eliana Silva (2005). Fazendo *link* com uma breve historia da improvisação cênica trazendo os personagens e artistas que defenderam essa linguagem com toda sua concepção e filosofia de liberdade de movimentos.

O segundo capítulo, desvela um olhar para a dança que se manifesta na contemporaneidade dentro do ambiente da Igreja, assim como um olhar para esse corpo, que tem a Igreja com um espaço cênico de atuação do interprete-criador-adorador. Disserta acerca das duas formas mais tradicional de participação da dança dentro da liturgia cristã: a coreografia e a ministração com danças, sendo a ministração com danças o momento onde a pesquisa se debruça. Para isso, os autores, Isabel Coimbra(2008), Denize Siqueira (2006) contribuem com os seus pensamentos.

O terceiro e ultimo capítulo sublinha o interprete-criador-adorador e seu processo pessoal de concepção de um vocabulário de movimentos dentro da ministração com danças. É neste momento em que a improvisação de movimentos é

explorada com mais ênfase. Trago para o dialogo os autores, Lenira Rengel (2006), r Siló Lacava (2006), Waldete Brito de Freitas(2012) contribuindo para um pensar acerca da improvisação.

1 A DANÇA: DO LOUVOR A IMPROVISAÇÃO (CONTEXTO HISTÓRICO).

1.1 A dança na Igreja: Da repressão a sua restauração.

As danças trazem consigo as características de seu povo, suas origens, vida diária em sociedade, suas formas de festejar e celebrar a vida. A arte dançada gera uma ideia de comunidades criativas, que são geradoras de vocabulários dançantes e muitas das vezes transmitidos, e compartilhados pela oralidade e tradição.

O homem possui uma necessidade de se expressar, Pois vive e convive em um ambiente por si só expressivo, basta olhar ao seu redor e verá formas e contextos que se encaixam e se adaptam em espaços carregados de significados. Culturalmente, ele cresce e desenvolve valores, crenças, ideais, e formas de visão de mundo, significando e dando propriedade ao significado. A dança está inserida neste sistema, já que ela manifesta os símbolos e significados de um povo, e esses mesmos são produtos da cultura produzida em comunidade.

A dança é uma das formas culturais que acompanha a humanidade desde o período do primitivo ao contemporâneo. A sociedade se apropria desta arte e afirma suas formas de crenças e valores, e esse pensamento se perpetua a outras gerações, criando uma teia de conhecimento, expressões simbólicas e uma tradição no vocabulário dançante.

As expressões simbólicas realizadas em uma determinada religião são um produto da cultura; são um ingrediente da mesma que expressa de forma abstrata os valores de uma sociedade. A produção cultural de um povo, a dança, a música e a pintura expressa crenças, necessidades, anseios e padrões de comportamento. (TORRES, 2007, p.15)

A dança é uma pratica corporal que tem em sua essência o corpo como matriz do movimento. Carrega em si, um poder que estar além do que é dito esteticamente, ou seja, por séculos, pressuponho que os povos a utilizavam de forma empírica e sem a preocupação de sistematizar a expressão de seus corpos como sendo “dança”. O que lhes importava era a forma de comunicação para o festejo das colheitas satisfatórias, o próprio jogo de sedução com o fim de reprodução, assim como a forma de cultos aos deuses, o que acreditavam como sendo algo maior ou transcendental em suas comunidades etc.

Na era paleolítica o homem era um predador, cabendo a ele fazer sua caça, pesca e suas colheitas, vivendo sujeito as surpresas do tempo. Para Paul Boucier,

em seu livro *Historia da dança no ocidente*, relata: “o ecossistema paleolítico baseia-se nos animais; as danças só poderiam referir-se a eles” (BOUCIER, 2001; p. 03). Existem pesquisas acerca de documentos que comprovam o uso da dança, do corpo, e cerimônias religiosas dos povos neste período, nos levando a entender o papel inicial da dança relacionado com o sagrado, o ritual e as práticas religiosas.

Neste estudo a dança se manifesta no culto cristão na contemporaneidade e, portanto, não existe outro documento mais apropriado para se falar dessa linguagem artística, do que a própria bíblia dos cristãos, considerada o livro sagrado para os mesmos. Nesta obra literária encontramos toda a base para se manifestar danças no interior da liturgia, atualmente. Para se entender a origem do povo hebreu, e posteriormente do próprio cristianismo que te suas origens no judaísmo, não há outra fonte que relate com mais precisão e realidade sua sociedade, suas crenças, suas leis tanto morais quanto as civis, as manifestações culturais desse povo incluindo suas festas e datas sagradas, assim como as promessas do Deus e sua aliança com seu povo e seus descendentes.

A bíblia como livro sagrado dos cristãos revela em suas paginas, textos que nos levam a interpretar o seu povo, O povo hebreu com suas características, relatando sua comunidade, sua organização eclesiástica e cultural. A religião judaica é caracterizada pela adoração, reverencia, obediência aos mandamentos de um único Deus. Portanto, caracteriza-se como monoteísta, existindo um único Deus criador, provedor, curador e libertador, para quem o povo deveria render suas formas de adoração.

Posteriormente, a religião dos judeus, passaria a “gerar” em sua essência o próprio “cristianismo”, sendo Jesus Cristo, judeu, e o messias escolhido e enviado por Deus, para dar o sentido completo ao antigo testamento bíblico, com todas as suas leis, mandamentos e profecias, concretizando o plano de remissão dos pecados e salvação para a humanidade.

Para os Hebreus e hoje para os cristãos, Deus é o poderoso artista supremo, grande criador do universo, que por sua intervenção e propósito cria o ser humano a sua imagem e semelhança. Em Genesis o primeiro livro do Pentateuco bíblico, encontramos Deus como agente da criação humana, “no principio criou Deus os céus e a terra” (GÊNESIS 1;1). O verbo criar do texto hebraico (BARA) soa como:

formar, modelar, produzir ou criar. No original, o verbo tem a funcionalidade de “entalhar” ou “recortar”, mostrando o caráter de Deus moldando sua obra. O texto revela mais: “e formou o SENHOR Deus o homem do pó da terra e soprou em seus narizes o fôlego da vida; e o homem Foi feito alma vivente.”(GENESIS 2:7).

Pela tradição judaico-cristã, *ADAM* que na tradução grega significa “ser humano” ou “humanidade”, em geral, criado com propósitos eternos de ter um relacionamento pessoal e exclusivo com DEUS, seu criador e salvador. Ou seja, seus pensamentos, ações, suas manifestações culturais e sua identidade deveriam refletir seu criador. Parker (1996, p.52) define cultura como:

O conjunto de práticas coletivas significativas baseadas nos processos de trabalho em função da satisfação da vasta gama de necessidades humanas, que se institucionalizam nas estruturas de signos e de símbolos, que são transmitidas por uma série de veículos de comunicação e internalizadas em hábitos, costumes, formas de ser, de pensar e de sentir.

Os hebreus possuíam em seu calendário festas e dias sagrados, com significados que chegam até essa geração, hoje os cristãos entendem essas festas apenas como “sombras” daquilo que havia de vir, ou seja, essas festas e dias sagrados apontavam para o entendimento do propósito da vontade de DEUS, assim como um significado profético para o futuro da raça humana, em essência trazendo Jesus Cristo como sentido real, por esta causa possui um significado importante hoje para a igreja cristã. Abaixo algumas delas:

- Páscoa (*Pêssach*): é a primeira festa fixa do calendário judeu, analogia de como o salvador Jesus Cristo, o cordeiro puro seria oferecido para nos livrar da ira de DEUS. Salvação e remissão de pecados.
- Pães Asmos (*matzôt*): prefigura a pessoa de Jesus Cristo como o “pão da vida”.
- Festa das primeiras colheitas ou Pentecostes (*shavuot*): celebração dos primeiros resultados da colheita. Refere-se profeticamente ao dia e que Deus derramaria seu espírito santo sobre os cristãos.
- Trombetas (*zikaron teruah*): celebra o ano novo judaico
- Colheita/ tabernáculos (*sucôt*): significa lembrar os judeus de como Deus os libertou do Egito, e de como eles viviam no deserto em cabanas.

A bíblia relata algumas linguagens artísticas presentes no meio do povo. Os hebreus possuíam uma maneira bem particular de conceber arte. Para Israel, as manifestações artísticas possuíam relação com seu relacionamento com Deus. Claro que assim como em outras culturas e etnias, suas formas culturais cênicas ou não, de certa forma comunicavam seus conceitos e sentidos distintos, Um dos primeiros artistas que a bíblia relata foi Bezalel:

O SENHOR disse a Moisés: Eu escolhi Bezalel, filho de Uri e neto de Hur, da tribo de Judá, e o enchi com o meu espírito. Eu lhe dei inteligência, competência e habilidade para fazer todo tipo de trabalho artístico; para fazer desenhos e trabalhar e ouro, prata e bronze, para lapidar e montar pedras preciosas; para entalhar madeira; e para fazer todo tipo de artesanato. (EXÔDO 31-1,2,3,4).

O texto mostra o caráter de Deus como àquele que dá habilidade e capacidade para a realização do trabalho artístico, Bezalel foi um dos artistas responsáveis pela ornamentação do tabernáculo. Para a organização, por exemplo, existiam ordens específicas e precisas quanto à medida, quanto às cores e o tipo de material que deveriam ser utilizados na confecção desses objetos.

O tabernáculo, mostra-se um espaço onde as artes visuais estão presentes como uma forma de comunicação entre DEUS e os seres humanos. Cada objeto possuíam uma função e objetivo específico na comunicação, eram eles: a arca da aliança, a pia de bronze o altar para os sacrifícios queimados, o candelabro de ouro, a mesa dos pães da presença de Deus e o altar do incenso. Conforme imagem a seguir.

O santuário



Figura: 1. O tabernáculo de Moisés. (fonte: <http://www.ubeblogs.com.br/>)em 12.012016.

O tabernáculo, uma espécie de barraca ou grande habitação era sagrado e dedicado a Deus e a sua presença. É interessante destacar que assim como as festas, o tabernáculo em toda sua composição possui a sua simbologia para os cristãos. Pode-se dizer, que hoje, isso tudo aponta para o Cristo escolhido, rei exaltado e que um dia voltará para buscar sua noiva, sua igreja santa.

Neste contexto, não apenas as artes visuais eram evidenciadas, mas a própria relação de confecção de roupas e figurinos. O sacerdote desses tabernáculo precisava de um figurino específico para o trabalho de adoração a Deus.

Chame todas as pessoas a quem dei habilidade e mande que façam as roupas de Arão, para que ele seja consagrado como meu sacerdote. Mande que façam um peitoral, um manto sacerdotal, uma sobrepeliz, uma túnica bordada, uma mitra e um cinto. Essas pessoas farão roupas de sacerdote para o seu irmão Arão e os filhos dele, afim de que eles me sirvam como sacerdotes. Esses artesãos deverão usar fios de lã azul, púrpura e vermelha, fios de ouro e linho fino. (EXODO 28; 3,4,5).

O sacerdote é alguém que ministra, serve e vive na presença de Deus, sua vida girava e torno do serviço de Deus, e a seu povo representando-o diante do criador. Hoje esse sacerdote é representado por Jesus, que serviu e servi ainda neste tempo sua igreja, intercedendo pelo o seu povo diante de Deus, e esse sacerdócio alcança todos os crentes em sua palavra, fazendo da igreja um reino de sacerdotes. Abaixo uma imagem que caracteriza o figurino do sacerdote para a adoração no tabernáculo.



Figura 2 – O figurino sacerdotal. (Fonte: <http://www.ubeblogs.com.br/>) em 12.01.2016

Biblicamente existem linguagens artísticas com um numero maior de referencias, como é o caso da musica referindo-se tanto ao canto quanto a habilidade de tocar instrumentos, ora associada ao culto a Deus e algumas referencias como forma cultural de diversão e lazer. Não há duvidas de que a musica é uma linguagem artística universal dos povos, abarca suas afinidades e essência, é associada muita das vezes as suas crenças e formas de culto. Para Israel não era diferente, ela é uma das linguagens que esta em sua plenitude presente no culto de adoração dos hebreus, refletindo e influenciando esse fazer até hoje nas igrejas cristãs protestantes, ela possui propósitos importantes para a composição do culto a Deus.

Em alguns momentos essa linguagem trazia uma função militar, territorial de conquistas (Josué 6, 12-14), uma relação calmante e aliviadora diante da opressão de inimigo (1 Samuel 16-14). Um artista de importante destaque no cenário bíblico Foi Davi, Que alem de ter sido ungido rei da nação, habilidoso guerreiro, músico, poeta e compositor. Davi Foi o primeiro rei a introduzir a linguagem musical ao culto de adoração, ele entendia a música além de algo sonoro que causaria certas sensações nas pessoas, mas via na musica uma maneira de seu povo ser restaurado ao seu relacionamento intimo e exclusivo a Deus, e esse relacionamento só poderia ser restaurado se a adoração fosse restaurada, a música neste contexto estava aproximando a criação do criador.

Neste contexto a musica já passa a ser introduzida de forma clara. O momento de devocional ou de louvor é a parte do culto onde à igreja de cristo libera suas expressões de adoração, amor e temor e, conseqüentemente, recebe a palavra através da mensagem cantada e instrumentalizada.

É possível que o leitor possa estar se perguntando, Mais a pesquisa não abrange a área de conhecimento dança? Quero com essa fala inicial levar a compreensão da real importância e relevância que as artes possuem, sejam suas formas manifestas dentro ou fora do ambiente litúrgico. E levar o conhecimento de que se têm bases para a construção e propagação das artes pela igreja cristã, que de certa forma por um tempo “perde” essa essência, e que hoje tem sido despertada para a compreensão do uso das artes cênicas para o louvor de Deus.

Diferentemente da música não existe relatos bíblicos que caracterizam a dança como parte integrante do culto de adoração dos hebreus e nem posteriormente dos cristãos. O que é exposto são relatos (versículos) é a sua

presença em alguns momentos do cotidiano desse povo, estando associada a vários acontecimentos e formas de expressão espontânea dos hebreus.

Em primeiro lugar, a dança hebraica surpreende pelo seu caráter paralitúrgico: não escrita no ritual das celebrações, parece ser abandonada a espontaneidade da multidão; no entanto é praticada num contexto religioso. (BOUCIER, 2001; p. 17).

A expressão corporal, a dança, mesmo nos tempos bíblicos eram formas de expressar o louvor a Deus. Foi o que aconteceu com a profetisa Miriam. “A profetisa Miriam irmã de Arão, tomou um tamborim, e todas as mulheres saíram atrás dela com tamborins e com danças.” (ÊXODO, 15: 20).

Essa dança tinha um caráter de triunfo, de celebração e vitória, por advento da liberdade do povo diante da escravidão egípcia, e a passagem pelo mar vermelho, o louvor a Deus é expresso como forma de gratidão. A dança de Miriam e das mulheres que lhe acompanhavam estava associada ao canto e o tocar de instrumentos, fazendo um casamento de linguagens e expressões culturais.

Outro momento em que o Adufe e o auxílio de tamborim é evidenciado na dança da filha do Juiz da nação de Israel, Jefté. “Quando Jefté voltou para a sua casa, em mispa, a sua filha saiu ao seu encontro, dançando e tocando pandeiro” (JUIZES 11; 34). Ainda nessa linha existe uma referência das mulheres que dançavam e comemoravam a vitória de Davi diante do gigante filisteu Golias. “Quando os soldados estavam voltando para casa depois de Davi ter matado Golias, as mulheres de todas as cidades de Israel saíram para encontrar o rei Saul. Elas cantavam canções alegres dançavam e tocavam pandeiro e lira.” (1 SAMUEL 18;06).

Diante dessas referências poderíamos pensar que essas danças estavam restritas apenas as mulheres, mas não exatamente. Os homens celebravam a Deus com danças, o rei Davi além de um excelente músico, poeta, compositor mostra-se um excelente e habilidoso bailarino. “Davi e todos os israelitas dançavam e cantavam com todas as suas forças em louvor a Deus, o SENHOR. Eles tocavam harpas, liras, tambores, castanholas e pratos.” (2 SAMUEL 6;05). O contexto deste texto descreve logo após momento em que Davi é levantado como rei de Israel e Judá, trazendo consigo a arca da aliança de volta para Jerusalém, Davi conquista a fortaleza chamada “Sião” mudando o seu nome para “cidade de Davi” estabelecendo seu poder político e militar.

Depois que os homens que carregavam a arca deram seis passos, Davi ofereceu a Deus e sacrificou um touro e um bezerro gordo. Davi, vestindo um manto sacerdotal de linho, dançou com todo o entusiasmo e louvor a Deus o SENHOR. E assim ele e todos os israelitas levaram a arca da aliança para Jerusalém, com gritos de alegria e sons de trombetas. (2 SAMUEL 6;13,14,15).

A volta da arca da aliança foi comemorada com uma grande festa, sua volta simbolizava o estabelecimento do poder religioso. A bíblia relata uma dança de alegria, de restauração, já que a arca simbolizava a presença de Deus para comunidade dos hebreus. Aqui outra relação importante esta para a análise é a questão hierárquica, pois não se tem conhecimento de relatos bíblicos que diferenciem as danças, praticadas pelos “nobres” e as do “povo”.

A dança de Davi se personifica como um sincero ato de louvor e adoração a Deus. A técnica está presente no texto, relatando que existiam saltos, giros e rodopios em círculos que acompanhava as grandes conquistas. O historiador Paul Boucier comenta acerca dessa famosa dança.

A famosa dança de Davi quase nu diante do arco, ao voltar de Jerusalém (I SAMUEL VI), merece ser examinada mais detalhadamente. Ao se examinar o texto, pode-se observar que ela se caracteriza por giros (*mekarker*) e saltos (*mepazzez*). Voltamos a encontrar aqui a técnica orquestica mais antiga, a da época madaleniana. (BOUCIER, 2001; p. 18).

Nos livros poéticos bíblicos encontramos referencias dançantes que levam ao entendimento do papel da dança de uma maneira espiritual, não nos deixando surpresos diante da natureza poética dos textos. O livro de salmos que no hebraico significa “louvores”, encontramos a dança como um instrumento representativo de restauração da alegria de vida, “ tu mudaste o meu choro em dança alegre, afastaste de mim a tristeza e me cercaste de alegria.”(SALMOS 30;11) , outrora em um tom mas imperativo, o salmista convida a louvar a Deus o SENHOR com danças, “ louvem o SENHOR com pandeiros e danças”(SALMOS 150;4).

Ainda nos livros poéticos o de Eclesiastes, por exemplo, a dança aparece relacionada ao tempo, “há tempo de ficar triste e tempo de se alegrar; tempo de chorar e tempo de dançar”(ECLESIASTES 3;04), trazendo a tona o seu papel tirando o choro e trazendo recomeço e renovo.

No antigo testamento vemos ainda referências com um cunho mais profético e escatológico, relacionada às promessas de salvação de Deus ao seu povo, promessas essas que refletem fortemente na igreja desses séculos “Eu construirei de novo a nação. Mais uma vez, vocês pegarão os seus tamborins e dançarão de alegria” (JEREMIAS 31;04). O contexto a nação vivia em um profundo descaso as coisas de Deus, cativa na babilônia, a presença da dança em Israel estava associada aqui a presença de Deus, a alegria que a nação poderia contemplar em obedecer e em servi-lo.

A tristeza, o pecado e a desobediência estava afetando seu relacionamento com Deus, existe aqui um pensamento que esta além do físico, de uma dança e um corpo que se move, mas de uma mudança no estado de espiritualidade de um povo. Onde existe dança ai existe recomeço, restauração, renovo, favor, graça, e salvação. “Então as moças, os moços e os velhos vão dançar e se alegrar. Eu os animarei e mudarei o seu choro em alegria e a sua tristeza em prazer.” (JEREMIAS 31;11).

Segundo TORRES (2007, p. 42):

A dança do povo hebreu tinha características religiosas e de manifestação étnica. Notamos que os hebreus dançavam de forma geralmente intensa em todas as situações, fazendo com que a dança estivesse presente no culto ao Sagrado. Segundo Coleman, entre o povo hebreu a dança era estritamente de caráter religioso. Tinha características ritualísticas, com determinado limite de esquematização como rodas, danças em fila, danças giratórias, também havia a improvisação.

O antigo testamento bíblico, é o conjunto onde encontramos o maior numero de citações concernentes a dança, e as artes bíblicas como a música e as artes visuais. Diferentemente de outros povos, como os egípcios que usava a dança para fins fúnebres e os gregos nas suas cerimônias, treinamento militar e na educação das crianças, não se encontra documentos que atestam ou afirmam a utilização da dança entre os hebreus/israelitas para outro fim, a não ser formas espontâneas de louvor e de manifestação cultural.

A pesquisa tem como lócus investigatório a igreja cristã, principalmente da linha protestante pentecostal na contemporaneidade, já que o objeto e o sujeito, em si se manifestam nesse espaço, quem nenhum momento deixa de estabelecer a relação de um espaço cênico, em essência não tendo a mesma funcionalidade de um teatro

físico, mas foi e é um lugar onde a arte se apropriou de maneira sensível e de forma a contribuir, comunicando Deus às pessoas.

Não é o objetivo dessa pesquisa, engrandecer ou enfatizar a ideologia da liturgia cristã, e desprezar ou menosprezar outras formas de pensamentos e crenças. Trago para a fala o conhecimento bem resumido de sua história e influencia até os nossos dias para justamente situar o caminho da assimilação do conhecimento, e provocar o entendimento da real situação da dança nesta instituição, trazendo os dados do passado e refletindo no presente.

Historicamente a igreja de Cristo inicia-se com um grupo de judeus seguidores do próprio Jesus Cristo os chamados doze apóstolos, homens esses descendentes do povo hebreu, que a partir da sua obediência ao chamado de Deus, a fé em Cristo, que morreu e ressurgiu para se concretizar o plano de salvação da humanidade, exaltado rei de Israel, e que um dia voltaria para buscar sua noiva amada, a sua igreja, crente nas promessas e nos mandamentos de Deus. Esses homens entenderam seu chamado, partindo de Jerusalém começaram a pregar a boa notícia do evangelho de salvação e vida eterna, a partir da fé em Jesus Cristo, alargando assim suas fronteiras e o número de seguidores cristãos.

A igreja resistiu por séculos a perseguição, inicialmente pelo clero judeu e depois pelo próprio império romano, mas isso só servia para de certa forma o número de seguidores da fé cristã aumentasse. Quando finalmente um imperador cristão sobe ao comando torna e o torna o cristianismo a “religião” oficial do império romano, tornando Constantinopla uma cidade cristã e Roma torna-se conhecida como a capital da igreja. O império romano decaído, conquistados por bárbaros, que por sua vez foram conquistados pela igreja, fundando nações cristãs na Europa período esse conhecido como idade média.

E claro que quando falamos de algo que se denomina liturgia precisamos parar e analisar aquilo que a constitui. A palavra liturgia vem do grego “*leitourgia*” tendo a funcionalidade de “função pública”. possui ligação também com “serviço prestado aos deuses.

A liturgia cristã possui esse sentido organizacional do rito e suas etapas, claro dependendo da comunidade onde a mesma está inserida existira uma certa identidade do modo de ser realizar que se distingue das outras, criando a ideia de expressividades culturais múltiplas que se é observada e transmitida pela tradição e convívio comunitário. Um culto africano, por exemplo, se diferencia de um nos EUA,

no rio grande do sul do de Belém, do bairro de Nazaré ao do bairro da pedreira, porque existem pessoas “diferentes”, “classes sócias”, tradições, criações, culturas e etc. Rubem Amorese em seu livro, louvor, adoração e liturgia. afirma :

Como e qualquer planejamento de atividades coletivas, o sentido do que se faz é importante. A liturgia tem sua importância no culto por sua função de dar sentido, de ordenar compreensivelmente as diversas etapas e os ritos que compõem um ritual.(AMORESE, 2004;P.27).

Acredito sinceramente que essa fala “institucional” inicial é necessária para se progredir neste caçada ate chegar-se ao objetivo dessa pesquisa. Ao estudarmos a história da dança na igreja cristã encontramos relatos que nos revela o quanto essa forma de expressão artística milenar foi reprimida na liturgia. Como citei acima, existe uma organização do rito e suas etapas. É importante destacar que aqui neste momento não estou tratando de uma linguagem, estilo, ou estética propriamente dita de dança, estou me referindo a dança em sua plenitude, tirando nesse momento suas classificações e sistemas, se é que isso de fato é possível.

A discussão é mais profunda, pois se trata de uma linguagem artística e seu percurso perante uma instituição e sua influência sobre a mesma, sobre as pessoas que a enxergavam nestes contextos e sua relação hoje com o artista que é interprete criador-adorador, crente, evangélico, cristão, não importando sua forma de identificação na sociedade, mas que dança, cria e que comunica Deus com o seu corpo.

A dança por séculos esteve cativa a um pensamento de associação com aquilo que era pagão, carnal, tradicionalismo popular, que para muitas comunidades cristãs não combinava com sua ideologia formal e sua doutrina. Em seu livro Historia da Dança no Ocidente, o historiador e pesquisador da dança Paul Boucier cita alguns documentos que comprovam os interditos que a dança sofreu em algumas comunidades cristãs católicas, fazendo assim com que se gerasse uma certa estagnação e “atraso” na evolução da dança e da coreografia nestes séculos.

Entre esses documentos os de destaque são o do concilio de Vannes (465), concilio de Toledo (587), o decreto do papa Zacarias e 774, que era contra os movimentos indecentes da dança, as próprias mulheres que foram proibidas de dançar e cantar na homilia do papa leão V, existiam decretos quanto a proibição da dança em igrejas, nos cemitérios e nas procissões. Segundo Boucier:

Em 1209, o concílio de Avignon decreta (ATOS, V): Durante a vigília dos santos, não deve haver nas igrejas espetáculos de dança ou de carolas”. Em 1444, a Sorbonne, por sua vez declara: “Não é permitido dançar carolas nas igrejas durante a celebração do serviço divino”. Em 1562, e sua reorganização da igreja, o concílio de Trento sente-se obrigado a adotar essas regras.”(BOUCIER ,2001; p. 47).

Pelo grande numero de documentos eclesiásticos que de certa fora tentaram estagnar a dança na igreja, percebemos que anda assim existiam algumas exceções no que concerne a dança e seu uso na liturgia e ao ritual. É perigoso generalizar que a dança foi sempre proibida pela igreja. As danças, mas famosas que eram praticadas no ceio da igreja medieval eram a “*chorea*” ou “*carolas*”¹ e o “*tripudium*”², eram acompanhadas muita das vezes do canto gregoriano, nos reportando ao cenário e a atmosfera “alta” que estava inserida, mediante a natureza do repertório gregoriano, tentando transportar os ouvintes ao espaço celeste, alto, a uma espiritualidade, tentando separar o Maximo da terra.

No entanto, apesar de algumas exceções, as condenações eclesiásticas atingiram seu objetivo; a dança não foi integrada a liturgia católica. Está recusa é anda mais notável pelo fato de, em muitos casos, os trajes e ate os lugares de culto pagão terem sido assimilados se dificuldades. Sem duvida, o recurso obrigatório ao corpo e a seus poderes pouco controláveis e o motivo do ostracismo especial que se abateu sobre a dança. (BOUCIER, 2001; p. 51)

A dança na época parecia estar associada mais com uma questão de lazer e cultura do que a visão religiosa de comunicação divina. Vista nas festividades, nas cantigas de roda das crianças, tendo um caráter mais cultural do que sem si de cultivar. Ainda não existia a relação com o espetacular e a cena, a atmosfera cênica estava presente sim, mais não estava tão clara e objetiva para quem interpretava e a assistia.

Na alta antiguidade a dança possui um caráter totalmente sagrado, depois passamos a entender sua evolução como divertimento e lazer, nas festividades da igreja e nas cortes dos nobres, ate chegar ao que conhecemos na atualidade, o espetáculo, a cena, a performance, a profissionalização, as técnicas, linguagens, estéticas e sistemas.

¹ Chorea ou carolas, se caracterizava pó ser uma dança de roda fechada ou aberta, davam-se as mãos ou antebraço.

² Tripudium caracterizava-se por ser uma dança executada em três tempos rítmicos, não havendo toque corporal entre os integrantes.

Quando se trata da dança na religião cristã, diferentemente de muitas outras religiões pareci não ter inicialmente um propósito de comunicação e relacionamento com a divindade, ou seja, não estava diretamente associada ao rito. Hoje falamos da restauração da dança por meio de igrejas cristãs da linha protestantes pentecostal, e até algumas ditas tradicionais, antes vista como algo que não “combinava” ou não era apropriado para o ambiente eclesiástico, atualmente e vista como uma forma de expressar celebração, e louvor sincero a Deus

Existe ainda entre as igrejas tradicionais a discussão do uso ou não da dança no interior da congregação, vista que algumas igrejas seja elas de caráter pentecostais ou não já agregam a dança como parte integrante do culto de adoração a Deus. Segundo a pastora Hosana Cruz em seu livro “dançando nas calçadas do rei” (2010) relata que tanto a música quanto a dança, são resultados de uma fusão de influências desencadeado pelo protestantismo avivado no EUA.

Antes de estar agregada ao interior do culto a Deus a dança estava inserida em apresentações, como forma de evangelismo em locais públicos, além das programações especiais da igreja. Hoje o formato de integração dessa arte aos cultos brasileiros sendo realizada junto ao altar com uma equipe musical surge a cerca de 18 anos.

Percebemos na contemporaneidade a influência que a dança vem ocupando nos ambientes eclesiásticos protestantes. A dança está ganhando cada vez mais adeptos e admiradores, ela é parte integrante, tem propósitos específicos, socializa com a igreja e é canal de bênçãos aos irmãos³ da congregação. É comum encontramos uma equipe que se dedica a experimentar e a vivenciar o louvor com a dança nas igrejas

Neste contexto, enquanto praticante e pesquisador dessa manifestação, percebo que a dança tem um papel decisivo no interior dos cultos, muito mais que um “enfeite” da liturgia ela possui um caráter de adoração, de expressão de sentimentos a Deus, um diálogo corporal repassando essa mensagem a congregação. A dança na igreja possui esse caráter educativo de ensinar a mensagem de Deus através dos movimentos, o corpo do intérprete criador-adorador se expressa traduzindo seu íntimo, suas experiências, seus anseios sua vida.

³ pessoas quem congregam e comungam da mesma fé em Cristo Jesus.

Grupos, ministérios e até companhias se originam do meio cristão com intuito de usar da expressão corporal como forma de adoração a Deus e como forma de evangelismo e socialização. Quanto à formação desses grupos dentro das igrejas, TORRES (2007, p. 86) afirma que:

A partir de registros literários podemos traçar uma breve trajetória sobre implantação da dança no culto cristão no Brasil. Em 1982, a Embaixada Cristã de Jerusalém realiza a primeira festa dos tabernáculos liderada por cristãos. Nesta nova Festa dos Tabernáculos começaram a participar músicos, cantores e bailarinos cristãos profissionais de todo o mundo, que ministravam com música e dança. Em 1994, a bailarina brasileira profissional Sarene Lima de Manaus, hoje pastora evangélica, foi convidada a fazer parte deste grupo, tendo retornado a Jerusalém todos os anos desde então. Sua experiência pessoal do encontro da cultura hebraica com o cristianismo trouxe para o Brasil a visão de como se poderia dançar no culto a Deus. Sua técnica tinha por base a dança clássica.

Em 1995, as percussoras dessa nova linguagem artística a pastora Adriana pinheiro (Cia Rhema) difundiu pelo país a sua visão e entendimento espiritual/artístico sobre a adoração com dança e, Isabel Coimbra em 1997 (Cia Mudança-apoiada no ministério de louvor diante do trono) o pastor Geraldo dias (Cia de dança profética) era bailarino clássico profissional e com o seu chamado ministerial passou a ministrar sobre a dança na igreja por todo o país. Alcina Villar do rio de janeiro com a Cia Mudança.

A partir dos anos 2000 surgem outros nomes no cenário da dança-adoração destaque para Gisela matos (Cia profetas da dança) em Belo Horizonte, Eliane moura (Cia Josac) em Brasília na capital paulista Vivian lazzerini (Cia Vivian lazzerini) John e Karol Bassi (Cia Praise), Studio do corpo no Rio Grande do Sul, em Belém a pastora Luciene cerqueira (ministério Consagração), Assim como Francinete Bollete (Cia de artes Elyahweh), entre outros grupos que trabalham com essa linguagem e divulgam sua arte indo além do espaço físico das igrejas.

1.2. Breve histórico da improvisação cênica na dança.

A improvisação cênica é inicialmente mais evidenciada no fazer teatral “o teatro popular de rua, mais especificamente a *Commedia dell’Art*, (séc.XV ao séc. XVII), fundava-se na improvisação como um caminho fértil para a atuação de atores”.(FREITAS, 2012 p.21).

A partir do Século XX, a improvisação passa a fazer parte do processo de criação do ator no ocidente com mais vigor, chegando ao corpo do mesmo a ideia de liberdade de criação. Ainda neste século a improvisação continua a ser um importante método para a formação de atores, exigindo dos mesmos rapidez e visibilidade da dinâmica, do que acontece ao seu redor, suas respostas precisam ser imediatas, sua percepção aguçada e estimulada. “Esta exigência faz da improvisação o principal método usado pelo teatro, no séc XX, para a formação de atores”. (ICLE, 2002, 77). A improvisação passa apoiar e dar suporte ao treinamento de diversas técnicas no teatro.

Nomes de diretores importantes nesse cenário como os de Brecht, Grotowski, Copeur, Meyerrhold, entendiam esse processo como uma forma de fazer com que o ator tirasse o Máximo da sua capacidade de criação e composição de seu interno. O nome de Stanislavski é extremamente importante neste contexto, considerado pioneiro na utilização da improvisação para a o processo de descoberta pessoal e construtiva de um personagens em seus atores. O “método das ações físicas” que consistia em exercícios de improvisação tendo como norte circunstâncias onde os atores deveriam criar e expor as suas ações perante as situações propostas.

Contemporânea a Stnislavski, Viola Spolins estrutura sua metodologia a partir dos seus conceitos e propõe exercícios baseados em circunstancias usado o “onde” “quando” e “quem”, e juntamente com Boal com o teatro do oprimido contribuíram decisivamente para o fazer improvisacional no teatro do Brasil.

O artista criador em essência sempre está condicionado a novas tendências criativas e perceptivas que o cercam em determinado tempo-espço, para ele coisas mínimas tornam-se indutores em potencia, gerando possibilidades para o desenvolver do seu fazer artístico que é refletido no seu pensar social, político e humanitário. Somos criações e criamos coisas, ai estar um dos principais meios da propagação da arte seja ela cênica ou não, experimentar, criticar, provocar a reflexão consciente, contribuir para alargar do pensamento filosófico, artístico e

intelectual em uma sociedade. Isso faz parte! O artista é um ser social com propósitos que estão além da caixa preta e do palco italiano, sua dança reflete fora, nas classes, instituições, nas ruas, bairros e comunidades.

Anteriormente ao período que corresponde ao pensamento da improvisação na dança, a atmosfera criativa em relação a cena dançante estava condicionada em torno de outras filosofias do corpo nos palcos. A concepção do movimento, do corpo, e da dança até meados do século 20 onde o bailarino\dançarino era ainda aquele ser que apenas repetia os movimentos criados por um coreógrafo ou por se tratar de escola específica com o repertório de movimento já codificados, como a própria cita a dança clássica e moderna, fazendo desse interprete da cena um desconhecedor do seu próprio corpo e de suas possibilidades criativas.

Das cortes da renascença italiana (século XVI), especialmente dos bailados dos nobres, a partir da fusão da dança e há de duas outras modalidades, a mimica e a opera, cria-se a linguagem do *ballet(balé)*, que se desenvolve e se profissionaliza na França no século XVII através das contribuições Do rei Luiz XVI, e tem um considerável apogeu em território russo entre os séculos XVIII e XIX com as contribuições do Francês Marius Petipa, entre outros que contribuíram mais tarde para a propagação da técnica em outros países da Europa, Estados Unidos e no oriente no século XX.

Com toda a sua exigência quanto ao virtuosismo do corpo, as linhas alongadas, a sistematização de passos, tendo um repertório pessoal e ainda, narrativas pré-estabelecidas, marca os intérpretes embutindo códigos em seus corpos e conseqüentemente na concepção coreográfica da época.

Ainda nas primeiras décadas do Século XX na Europa aflora especialmente na Alemanha o movimento expressionista, surgindo como uma corrente artística que rejeita a concepção e formas da arte considerada burguesa, não atingindo apenas as artes plásticas mais contagiando efetivamente o teatro, a dança, a música, o cinema e a arquitetura da época. Segundo (SIQUEIRA, 2006, p.100): “baseado em um pessimismo cultural, pregava uma renovação cultural e humana total, muitas vezes marcada por um misticismo quase religioso e frequentemente nacionalista.” Com o expressionismo na dança, surge Neste cenário personalidades como Rudolf Von Laban (1879-1958), Mary Wigman(1886-1973), Kurt Jooss(1901-1979), entre outros artistas que aderiram ao movimento, e revolucionando a cena da dança na Alemanha.

Com a 1ª Guerra Mundial em curso, já não se era mais possível apenas dançar mediante os repertórios relacionados a contos, ou a temas do folclore europeu. Artistas ansiavam comunicar com sua dança os traumas, as dores as angústias, as quedas, levando a verdade de suas vidas cotidianas nas suas apresentações.

Na virada do século, a dança passa a ser não somente objeto de reflexões teóricas mais também assunto para a poesia, considerada uma arte de altos poderes expressivos, poetas e filósofos como Baudelaire, Nietzsche, Rilke, Valéry, Hofmannsthal e muitos outros se referiam à alta expressão que podia ser desenvolvida pela dança. (SILVA, 2005, p. 96).

Nos EUA surgiram Isadora Duncan, Loie Fuller e Ruth St Denis consideradas pioneiras da dança moderna americana, se contrapõem a sistematização estética imposta pela técnica da escola clássica, influenciando dançarinos e coreógrafos famosos no universo da dança, como: Martha Graham, Dóris Humphrey, José Limon, Paul Taylor, Alvin Nikolais entre outros, a concepção coreográfica partia da individualidade de cada dançarino, mais possuindo características comuns a todos.

O chão uma possibilidade quase inaceitável aos padrões clássicos que se detinha ao uso de movimentações para o alto, distanciando o Máximo o bailarino do solo. Os pés descalços, o uso do centro do corpo, uma dramaticidade mais objetiva, entre outros traços que são marcantes no ideal criativo da dança moderna.

É extenso e trabalhoso o percurso, em relatar todos os artistas que contribuíram para o pensar artístico libertador das artes especialmente a dança, assim como os vários acontecimentos na arte que no delimitam até o pensar da improvisação na dança na contemporaneidade. Vários são os nomes contribuintes deste percurso, os chamados precursores e suas contribuições artísticas e intelectuais no extenso desvendar de um pensamento libertador e inovador para as artes, os próprios movimentos artísticos de vanguarda do futurismo⁴ (1909) e

⁴ O futurismo é um movimento artístico e literário, que surgiu oficialmente em 20 de fevereiro de 1909 com a publicação do Manifesto Futurista, pelo poeta italiano Filippo Marinetti, no jornal francês Le Figaro. Os adeptos do movimento rejeitavam o moralismo e o passado, e suas obras baseavam-se fortemente na velocidade e nos desenvolvimentos tecnológicos do final do século XIX. Os primeiros futuristas europeus também exaltavam a guerra e a violência. O Futurismo desenvolveu-se em todas as artes e influenciou diversos artistas que depois fundaram outros movimentos modernistas. (Disponível em: <http://www.trabalhosfeitos.com/ensaios/Conceito-B%C3%A1sico-Do-Futurismo/59490006.html>)

dadaísmo⁵ (1916) e suas filosofias de rompimento da chamada arte tradicional, redescobrimo novas formas de se pensar arte.

Na década de 1950 nos EUA especificamente em New York (neste contexto aceita como capital da arte de vanguarda), artistas das mais variadas áreas de linhas de conhecimento em artes, são altamente influenciados por um sentimento vanguardista, em sua sede pelas novidades e inovações, por criticar e provocar, experimentar e possuir autonomia criativa, partindo do ideal de liberdade de improvisar criam os movimentos dos *happenings*⁶ como forma de desmistificar o fazer artístico clássico, e sim experimentado novas possibilidades comunicacionais através da arte.

Um importante nome é um dos primeiro pensadores destes “acontecimentos” foi John Cage, músico americano que a partir da década de 1930 inicia experimentos com sons, ruídos do cotidiano, assim como experimenta a modificações estrutural de instrumentos tradicionais com a finalidade a de se alcançar sons diversos. Cage era oriundo da *Black mountain college*, neste mesmo espaço, foi o criador em 1952, do *Untitled Event* (evento sem titulo) considerado como potente estimulador a produção artística dos anos 60 e 70.

Segundo (GLUSBERG, 2005 p. 25):

Cage se propôs a uma fusão original de cinco artes: o teatro, a poesia, a pintura a dança e a musica. Sua intenção era conservar a individualidade de cada linguagem e, ao mesmo tempo, formar um todo separado, funcionando como uma sexta linguagem. Nessa obra Cage aplicava suas ideias sobre o acaso e a indeterminação, que ele já vinha testando na musica, nas suas tentativas junto com o bailarino Merce Cunningham, de buscar uma renovação do balé.

Outros artistas se destacam neste cenário de transformações como: Andy no Warhol, Bob Wilson, Yves Klein etc. Os *happenings* não tinham em si uma preocupação enquanto a funcionalidade do produto, com o resultado “estético”

⁵ O movimento artístico conhecido como Dadaísmo surge com a clara intenção de destruir todos os sistemas e códigos estabelecidos no mundo da arte. Trata-se, portanto, de um movimento antipoético, antiartístico, antiliterário, visto que questiona até a existência da arte, da poesia e da literatura. O dadaísmo é uma ideologia total, usada na forma de viver e como a absoluta rejeição de todo e qualquer tipo de tradição ou esquema anterior. É contra a beleza eterna, contra as leis da lógica, contra a eternidade dos princípios, contra a imobilidade do pensamento e contra o universal. Os adeptos deste movimento promovem uma mudança, a espontaneidade, a liberdade da pessoa, o imediato, o aleatório, a contradição, defendem o caos perante a ordem e a imperfeição frente à perfeição. (Disponível em: <http://www.infoescola.com/artes/dadaismo/>)

⁶ Acontecimentos que propunham a fusão e interdisciplinaridade de linguagens, tendo como norte o desvendar de novas formas e possibilidades de criação para o contexto das artes.

propriamente dita. “o *happening* se apoia no experimental, no anárquico, na busca de outras formas.” (COHEN *apud* FREITAS, 2012, p.27)

Ainda em *New York*, na década de 60 surge o *Judson Dance Theater*, que pregava a liberdade de expressão tendo como filosofia e norte indutor a experimentação, pelo acaso, a improvisação e a indeterminação (FREITAS, 2012, p. 26). O movimento surge por adventos de aulas de composição para dança ministrada pelo então ex- aluno de Jonh Cage, o músico Robert Dunn. O período foi marcante em destacar um possível e novo olhar para o corpo que se expressa pela dança.

A estética pós-moderna na dança passa a ser evidenciada com mais vigor a partir do movimento da *Judson Dance Theater*. O fazer dançante neste contexto estava completamente interligado a um pensamento interdisciplinar entre as linguagens, sendo elas artísticas ou não, pensava-se e uma dança libertadora, onde a criatividade deveria ser explorada, onde os espaços comumente “próprios” para se dançar ganhavam, a cada nova pesquisa do corpo em cena, sensações e percepções diversas, assim como códigos corpóreos advindos de treinamentos técnicos pré-estabelecidos eram resignificados, gerando possibilidades ao processo de criação e experiências ao artista e seu processo.

O interessante é notar que no contexto social e artístico em questão, mais do que a dança e a cena, o ser humano, o artista pós-moderno encontra-se em um lócus de confluências internas, o borbulhar pelo novo o perseguia o instigando, isso sendo refletido no seu fazer dança e no modelo-forma de pensá-la, já que dança não se faz apenas no fazer, mais á pensando, a discutindo, redescobrimo-a como uma expressão artística ilimitada em possibilidades.

O artista da dança estava enfadado em ser um instrumento moldado a partir de um sistema, de uma metodologia inerte e infrutífera em possibilidades criativas. “ a dança pós-moderna cria diferentes conexões com uma variedade de elementos teatrais, plásticos, sonoros, tecnológicos, que resultam em estilos, processos e produtos cada vez mais subjetivos, ativos e interativos.”(SILVA,2005,P.106)

Diante deste cenário de multiplicidades surgem nomes influentes para os pensamentos da improvisação cênica na dança, como os das coreógrafas americanas Yvonne Rainer, Trisha Brown, Lucinda Childs entre outras que estavam dispostas a experimentação longe de toda a base sistemática e canônica das linhagem clássica e da dança moderna norte americana.

Segundo (FREITAS, 2012; p. 36):

No que concerne a modernidade, foi a partir de 1940 que as abordagens conceituais, a prática coreográfica e os métodos pessoais de criação neste gênero artístico tem se propagado consideravelmente entre os professores, coreógrafos e pesquisadores da Dança brasileira.

Freitas afirma que, na década de 70, houve um retorno a valorização do resultado cênico em vez do processo, em outras palavras perde-se o interesse pela filosofia, a questão técnica e o bailarino virtuoso, voltam a imperar na cena, a liberdade de movimento que nos anos anteriores era defendida parece perder espaço novamente. Entretanto a autonomia do corpo criativo e igualdade de expressão, continuam sendo debatidas por alguns artistas como Ivone Rainer, Trisha Brow, David Gordon, Judith Dunn e Stven Paxton que com *“the grand union”* continuavam a experimentar a improvisação entre os anos 1970 e 1976.

Neste contexto, os artistas afirmavam a importância da improvisação como o meio de novas descobertas das possibilidades motoras a partir da escuta sensível do que diz, do que pode e do que sente o corpo na dança, suscitada não somente pela consciência de sua imagem externa, mas principalmente pela imagem do movimento processado por micro sensações originadas do sistema ósseo, muscular e articular, ou seja, importava a esses coreógrafos a descoberta da multiplicidade sensorial. (FREITAS, 2012; p. 44).

Diante desse contexto plural, surge na década de 1970 a técnica do contato e improvisação, criada pelo artista americano Steven Paxton, que se caracteriza por ser uma técnica aberta a todos os corpos, por possibilitar diversas experiências sensoriais, e criativas ao dançarino, a dança do toque, da escuta sensível, e das descobertas, no contato e improvisação, o corpo como principal fonte geradora do movimento, estar em total autoconhecimento, produzindo e diversificando seu repertório de movimento. (FREITAS, 2012).

O toque, a questão da ação e reação, a dança que não está pronta mais que acontece, a coreografia que depende da escuta e autoconhecimento dos intérpretes, tendo o contato e improvisação como fonte de diálogo na cena.

2 O CORPO QUE DANÇA NA IGREJA: UM OLHAR PARA A DANÇA E A IGREJA NA CONTEMPORANEIDADE

2.1. A igreja como um espaço cênico

Aqui inicialmente tratarei da igreja no sentido espacial, físico não apenas como conceito de pessoas e o corpo congregacional. Como mencionei a dança como expressão de louvor e adoração tem ganhado espaço nas igrejas cristãs evangélicas na contemporaneidade. Hoje podemos firmar que ela como arte tem feito parte do ritual do culto cristão evangélico. Existem espaços ou momentos chaves no andamento do culto para se manifestar a dança.

Geralmente o que vemos com mais frequência é um espaço meio retangular onde a ministração com danças acontece, visto que algumas equipes se utilizam do próprio altar da congregação para ministrar. A equipe de louvor geralmente está posicionada sobre o altar da congregação, em uma espécie de configuração de um palco italiano como nos teatros. Logo em frente à equipe de dança juntamente com a música, se apropria desse espaço fazendo das canções expressões de movimento.

“A relação plateia “Igreja” e “interpretes-criadores-adoradores” existe assim como em um teatro convencional. E muitas das vezes essa plateia se relaciona com a dança, já que em alguns casos ela pode fazer parte da dança e do momento de adoração. Em alguns momentos de celebração que se caracteriza por serem aqueles onde o arranjo musical torna-se mais efervescente e agitado, a dança se apropria do espaço cênico da igreja, envolvendo a congregação a uma entrega através dos movimentos. Percebo não apenas as mãos levantadas, mais alguns irmãos arriscarem uns passos, pulos e brados, caracterizando uma congregação em movimento dançante.

Em muitos momentos como interprete dessa linguagem, percebo que as pessoas que estão no banco da congregação sentem-se instigadas a adorarem com a dança, mediante ao estado de corpo dos interpretes, acreditamos que a presença de Deus é atraída a congregação e as pessoas pela adoração com danças, com musica e com as artes. A cena e o jogo cênico acontecem mediante a troca dos interpretes para com a congregação.

O jogo neste sentido vai além de uma percepção enquanto estética e enfeite do culto, está no espiritual, pois a igreja é um lugar onde pessoas se encontram e comungam da mesma fé, na esperança de promessas vindouras, a dança tem um papel espiritual de restauração e cumprimento de promessas.

Os artistas, assim também como todos que estão no ambiente do culto na igreja, são aqueles que estão próximos dessa atmosfera de adoração e percepção da presença do Deus único, vivo e poderoso. Os artistas possuem em suas mãos, vozes e corpos como instrumentos de propagação da presença onisciente de Deus. Ou seja, as manifestações artísticas em especial a dança são complemento chave na composição cultural de uma congregação, pois dançar em um espaço cênico litúrgico implica em uma consciência por parte do interprete das mensagens e direções espirituais por parte de Deus e sua presença a igreja de cristo.

Em muitas das minhas pesquisas dançantes, observo a real importância de se dançar na igreja, e é um dos pensamentos que tento compartilhar com as equipes de dança nos quais passei e trabalhei juntamente. O interprete precisa manter-se consciente da sua importância enquanto uma ponte de informações, que seu corpo vai e deve comunicar além da dança propriamente dita, mais que sua dança pode ser um instrumento de transformação de vidas, transformando humores, frustrações, perdas, dificuldades, opressões, culpas, doenças, trazendo vida para a igreja, aqui entendemos como a vida do próprio cristo.

Entendo essa relação plateia e Intérpretes-criadores-adoradores- ICAS, como sendo o jogo “L”, o qual explicarei mais adiante. Como cristãos acreditamos em uma influência determinante do espírito santo, configurando-se didaticamente como a terceira pessoa da trindade, o auxiliador, ajudador e aquele que libera os dons e ministérios sobre a igreja de cristo, sobre nossa dança, ou seja acreditamos na capacidade por parte dele, não retirando a nossa capacidade enquanto seres humanos de absorção e retenção de conhecimentos.

Em síntese o “jogo L” funciona neste sentido:

DEUS-COMUNHÃO-VIDA DEVOCIONAL



Figura: 3. O jogo L ((fonte: arquivo pessoal).

Esse jogo que inicialmente parece não possuir uma relação cênica, é uma maneira pelo qual identifico as relações entre a minha arte dançada e os irmãos, o público da congregação. Pois todo um estilo de vida está em jogo no “jogo” propriamente dito, acredito que seja um erro pensar, que em um ambiente da liturgia não exista essa relação de troca, pelo contrario, a troca está antes mesmo da “cena”, nas “coxias” de aconselhamentos, discipulados, orações, palavras de encorajamento e na adoração conjunta do corpo de cristo, refletindo isso no fazer dançado do interprete no momento da adoração.

Neste cenário, onde em muitos casos não se possuem estruturas como as de um teatro para a realização das apresentações, é onde a relação da cena acontece! Um dos pensamentos da pós-modernidade na dança, é o desvendar de novos espaços para que haja novas possibilidades de criação em espaços diversos e diferentes das estruturas físicas do teatro.

Tenho observado como pesquisador e interprete dessa dança, que ela tem por algum momento saído do espaço físico das igrejas e tem ocupado espaços físicos como o do teatro, de praças públicas, entre outros lugares.

Aqui me deparo com esse pensar, percebendo de que forma essa dança tem ganhado espaço no interior da sociedade que a rodeia, de que forma tem influenciado com suas propostas cênicas, Como é vista e interpretada em meio a um espaço que comumente não é praticada, entre outros questionamentos que me levam a mergulhar neste assunto e perceber suas funcionalidades de socialização com outras linguagens de dança.

2.2. Momentos dançantes na igreja: coreografia em processo.

Suporte de identidades ao mesmo tempo e que matriz de significados, o corpo é portador de signos. Assim não há corpo neutro, pois é modelado a partir de valores culturais e estéticos. O corpo é, então, um rico fórum para debates, uma vez que diferentes grupos sociais e sociedades o pensam de modos distintos.

Denise Siqueira⁷

Início esse tópico com esse pensamento da autora Denise Siqueira, um conceito apropriado para a reflexão proposta por essa fala. O corpo atualmente tem sido campo de discussão entre várias linhas e áreas do conhecimento humano, da medicina a antropologia da psicologia a cena etc., não soa estranho falar que o corpo hoje é um instrumento comunicativo não verbal que verbaliza com o movimento no espaço, trazendo imagens e contextos diversos para o sistema dança.

O corpo é em si, uma composição de gestos, palavras, marcas, atitudes, questionamentos, advindos dos relacionamentos sociais, trazendo para a cena uma configuração de toda uma história de compartilhamentos com o meio em que está inserido em sociedade. O corpo funciona em muitos momentos como um *Hd*, tem memória e isso reflete decisivamente na prática dançante do artista.

Para os cristãos o ser humano é constituído de três partes principais: o corpo (*basar*) que no original grego tem significado de “carne”, “corpo”, “ser humano”(parte física). Alma (*psyche*) no grego, significando “afeições”, “vontade”, “emoções”, “mente”, “razão” e “compreensão” componentes desta. E o espírito (*pneuma*) no grego, significando “respiração”, “brisa”, “uma corrente de ar”, é a parte do ser humano que responde a Deus.

O corpo é o elemento matriz da dança. Dos três elementos é o que chega com mais “clareza” aos olhos nus, e ele que comunica de primeira mão, o estado, a intenção e a mensagem. Não estou aqui reafirmando o pensamento dicotômico que separa corpo e mente. Ao analisar, e se tratando deste instrumento rico em toda sua matéria e percepção, é interessante notar a vasta gama de pensamentos e filosofias que o cercam e que o constitui.

⁷ Do livro *Corpo, comunicação e cultura: a dança contemporânea em cena. Coleção Educação física e esportes*. Editora Autores Associados, 2009.

Na bíblia, o apóstolo Paulo em uma das suas cartas aos coríntios, ensina para os cristãos que o corpo é um santuário, casa, um lugar onde o espírito de Deus mora com toda sua força, entendimento, criatividade, discernimento, santidade, percepção etc., ele diz: “pois ele os comprou e pagou o preço. Portanto usem o corpo para a glória dele” (1 Coríntios 6;20). Existe uma ordem para que os cristãos utilizem do seu corpo para o louvor e a glória de Deus, esse mesmo corpo que é objeto social, espaço de influências, transformado por relações espirituais é o corpo que adora a Deus o senhor com a dança.

A autora Denise Siqueira em seu livro: “corpo, comunicação e cultura: a dança contemporânea em cena”, reflete acerca dos contágios em que os corpos dançantes recebem por meio de uma rede de relações culturais. E porque não falar de uma rede de contágios por parte da igreja ao interprete criador-adorador e sua dança? Pois existe um relacionamento acontecendo que se alarga no convívio e a partir de experiências com outras pessoas e com esse ambiente espiritual.

Na dança que se desenvolve nas igrejas, essas teias de influências afetam ao intérprete-criador-adorador em sua composição, entrega e adoração, a atmosfera espiritual da igreja também influencia sua expressão de louvor, liberando movimentos que geram vida espiritual. Um relacionamento sincero ao interprete criador-adorador e do espírito que habita nele, gerara uma influência espiritual nesta dança, que é refletida na igreja, sendo isso propagado além do templo.

Em geral, existem basicamente duas formas da dança se manifestar em um ambiente eclesial evangélico na contemporaneidade. A primeira é como forma de apresentação artística, onde se prega o evangelho, e se tem por objetivo expor uma mensagem, uma ideia. A coreografia entra em cena como um caminho cênico de retratar, ou comunicar a mensagem de Deus a igreja. Este aspecto se distingue de congregação a congregação, ela possui um espaço definido na composição organizacional do rito. Ela muitas das vezes esta presente para “reafirmar” a mensagem tema do sermão ou para contribuir de forma simbólica com um momento comemorativo e santo na liturgia.

Em outras palavras, vemos muito o seu uso nos dias em que os cristãos comemoram e celebram datas consideradas para os mesmos sagradas e com significados proféticos. Por exemplo, na semana santa, geralmente a congregação possui uma programação bem definida para esses dias, a coreografia entra como

um suporte da mensagem central. O cristo que morreu e ressuscitou, e que em breve voltará.

.A cada proposta se pensa e uma nova composição, no processo o entendimento técnico diverso é explorado mediante a realidade de cada comunidade, propósito e doutrina. As técnicas neste contexto são instrumentos e caminhos para se chegar a um ideal criativo. Neste mesmo intervalo, os grupos começam o seu processo de criação em cima do roteiro, tema, música, figurino, maquiagem etc.

Em minhas observações percebo que existe um componente na coreografia que é encenada no culto cristão e que se diferencia do que vemos nos palcos do teatro na contemporaneidade, pois na coreografia existe uma preocupação enquanto a objetividade da mensagem. Indo em contrapartida ao pensamento da arte contemporânea e afunilando mais ao contemporâneo na dança, onde vemos certa liberdade em relação ao relacionamento coreografia e platéia, onde o público muitas vezes é colocado em uma posição conceitual à interpretação da mensagem coreográfica.

Não estou afirmando que em todas as montagens coreográficas (até porque isso seria nocivo em afirmação) que trabalham principalmente com a linguagem contemporânea, que não se tem por objetivo repassar uma mensagem clara. Existe um roteiro muitas das vezes a release da montagem está clara enquanto o objetivo a se alcançar enquanto reflexão, mais não se pode negar a autenticidade dessa linha de pensamento coreográfico em instigar no espectador a uma interpretação.

A música de certa forma tem um papel decisivo neste contexto coreográfico, já que ela trará a mensagem cantada e instrumentalizada, as palavras, tons e arranjo influenciam decisivamente no processo criativo. O que vemos com frequência é a montagem coreográfica em cima da musica, ou seja, é necessária uma escuta minuciosa acerca das palavras da narrativa, da mensagem, da dinâmica da música etc.

Os movimentos aqui serão pensados e experimentados em concordância há mensagem. Exemplificando; se a musica trata de “Cruz” é pensado por “tradição” que o corpo se retrate em movimentos que representem a palavra, que reafirmem a mensagem, que comuniquem “cruz”.

Acerca da preocupação com a narrativa da coreografia, reflito acerca do pensamento de *Jean Georges Noverre*, francês que se rebelou contra a composição estrutural dos ballets de sua época, criticando além do virtuosismo dos bailarinos, o uso de trajes inadequados, e a submissão da obra a opera em seu tempo dinâmico. Noverre defendia o “balé de ação”, ou seja, “o balé deve conter ideias dramáticas, desenvolver uma ação: passos e coreografias precisam ser pesquisados e desenvolvidos com essa finalidade: a de se dirigir não só aos olhos, mas a alma do espectador.

Na linha de pensamento dançante de Noverre, apesar de tratar de um universo um pouco distante do objeto da pesquisa em questão, podemos analisar esse fazer dentro do processo criativo do intérprete-criador-adorador na igreja. O corpo passa a expor uma mensagem que não afeta apenas a percepção artística, os sentidos, emoções, pois sua dança não reflete apenas no fazer estético da; existe a preocupação enquanto aquilo que é dito “belo”, mais em essência a preocupação central estar muito menos no seu produto, mais em alimentar a alma do espectador, instigando no mesmo contágios espirituais da parte de Deus, da divindade, através do seu corpo em movimento.

Nesta mesma linha de pensamento encontramos o Russo Mikhail Fokine, que coloca em prática os ideais de Noverre no seu fazer coreográfico. Um dos seus princípios consiste em criar para cada peça coreográfica uma movimentação que correspondam ao tema e a música, em vez de se selecionar apenas passos tradicionais. Aqui já vemos um pequeno indutor ao pensamento de experimentar e sair da caixinha de vidro criativa de passos já codificados.

A temática da obra e os movimentos que a comunicam, na dança como expressão de louvor, em forma coreográfica, é indispensável pois trata-se de uma canal objetivo e claro, não podendo está mesma mensagem ficar no “ar”. É óbvio e até pedagogicamente falando que nunca uma mensagem ou ensinamento chegará a todos de forma satisfatória, já que os alvos possuem percepções e formas de interpretação diversas, e tratamos aqui de uma linguagem cênica com uma carga subjetiva extremista em muitos casos.

Aqui o título de coreógrafo é em muitos casos, substituído pela titulação de líder da equipe, grupo, ministério ou companhia dependendo muito de como os mesmos se denominem. Em muitos casos essa tradição acadêmica de composição coreográfica resiste ainda na contemporaneidade na igreja. O líder possui certa

autonomia em distribuir funções no corpo estrutural da equipe, às vezes ele está apenas como um suporte espiritual, defendendo a equipe diante do corpo de liderança da congregação, mais em muitos casos faz o papel de um diretor artístico, organizando datas e dias de encontros e ensaios, cultivos espirituais de oração e estudo da palavra de Deus, eventos, encontros e evangelismos criativos e etc.

Em diversos processos em que atuei como intérprete-criador-adorador e coreógrafo dos grupos nos quais dirigi e liderei, percebo que a forma de composição de uma coreografia perpassa por vários estágios, pois dependendo do seu contexto ela pode vir a desenvolver muitas possibilidades. O processo de criação não é um sistema fechado com a técnica e o nível dos intérpretes, é apenas um processo que agrega o todo dos seus participantes, não descartando nada dos que se constitui o corpo que dança.

No início da minha pequena caminhada na dança, aos onze anos de idade, ainda interligada com o então Grupo Missionário de Crianças – GMC, da Igreja do Evangelho Quadrangular VISCONDE, essa metodologia de ensino e aprendizagem da “cópia e repetição” era muito forte no contexto das criações para as apresentações dos dias de comemoração da liturgia, não cito esse processo como negativo ou de uma fala crítica ao processo, pelo contrário, acredito que essa forma de pensar e produzir um resultado cênico naquele contexto era sintetizando o máximo que os líderes e coreógrafos poderiam possibilitar, pensando em suas experiências leigas e humildes em dança. É mais de salientar que essa visão enquanto a obtenção de conhecimentos técnicos, intelectual e coreográficos da dança é um fenômeno que tem ganhado espaço, diante de tantos caminhos e possibilidades de conhecimento na área de dança.

Em uma das primeiras equipes em que estava inserido como intérprete-criador-adorador-ICA, a RAQAD (rede de artes quadrangular) na igreja quadrangular sede no bairro da Pedreira em Belém do Pará, entre 2007 e 2013, participei de diversos processos de criação para coreografias, a líder do então “ministério”, atuava como coreógrafa bem ao estilo acadêmico de composição, mostrando as movimentações criadas pela mesma e repassando as sequências coreográficas as encaixando no contexto musical.



Figura: 4. O grupo RAQAD (rede de artes quadrangular) ministrando com danças no culto na Igreja do evangelho quadrangular- IEQ- pedreira sede, 2008. (fonte: arquivo pessoal).

De certa forma esse caminho de composição, em muitos casos permanece, já que existe dentro de uma equipe a questão hierárquica de posições, como em uma companhia existe um diretor artístico, que por mais que não monte e assine a obra por completo, esta ali e possui uma voz decisiva no fechar da composição. O líder tem essa funcionalidade que estar além do produto dança, mais de estabelecer uma direção espiritual ante a equipe e a obra coreográfica. .

Hoje muitas pessoas e ate pesquisadores de dança poderiam achar essa metodologia de criação um pouco retrograda já que de certa forma esse método da cópia e repetição “não” permite ao interprete a sua liberdade de expressão e a experimentação de movimentos, seguindo um padrão e estando condicionado a um certo isolamento criativo. Nesta linha criativa, relembro analogicamente aos padrões clássicos de criação em dança, onde a figura do coreógrafo, e do ensaiador são decisivos no processo.

Acredito que esse pensar da figura do coreografo, de certa forma ainda afeta diversos contextos dançantes não apenas a igreja, nas próprias quadrilhas juninas vemos a figura do coreografo imperando e tendo uma voz decisiva no processo, criando e repassando a sequência coreográfica aos interpretes, como mencionei a

própria linhagem de composição clássica que possui toda uma estruturação e tradicionalismo cênico.

Em outra experiência também como ICA da equipe de dança “*Adore e Dançe*” na IEQ (Igreja do Evangelho Quadrangular) Tabernáculo da Antonio Everdosa, onde atuei como líder e diretor da equipe juntamente com a Pastora e ICA Marcia Farias, entre os anos de 2012 e 2014, percebo o quanto toda essa bagagem anterior no que concerne a criação coreográfica permanece refletindo marcas no próprio corpo.

A figura do coreografo permanece com força, e parece que essa ideia pós-modernista de o bailarino, dançarino ser o autor da sua própria dança, ter autonomia na criação de movimentações no espaço, ainda permanece distante, diante de toda a atmosfera tradicionalista de composição e hierarquia de títulos.

Lembro-me que em umas das propostas coreográficas da Equipe “*Adore e Dançe*” onde na ocasião seria juntamente composta a mostra de arte do CONGRESSO ESTADUAL DE JOVENS DA IEQ-PA (GERAÇÃO FORTE) apresentada no ginásio da UEPA (Universidade Estadual do Pará) no ano de 2012, onde coreografei o trabalho intitulado “OLEIRO”, onde neste contexto a busca pelas movimentações que caracteriza-se o oleiro, representando o Deus criador, moldando o seu vaso, representando o ser humano, foi instigante. O primeiro indutor a este processo começava coma a musica e a mensagem:



Figura: 5. Apresentação da equipe “*Adore e Dance*” juntamente com integrantes da primeira região de Belém, no ano de 2011, na mostra de artes do congresso estadual de jovens(geração forte) da igreja do evangelho quadrangular no Pará. (fonte: arquivo pessoal).

Em determinado momento deste processo, passei a conceber na criação movimentações que não eram mais “clichês” a equipe, mais havia um vocabulário sendo explorado da minha parte quanto coreógrafo e das partes dos interpretes. Movimentações contemporâneas ganharam espaço neste processo, movimentos de composição conjunta, em grupos, o corpo passou a ser a argila que desenhava no espaço toda uma configuração ate então diferente, nas composições de minha autoria.

O chão ganha espaço sendo o ponto inicial de partida para o desenvolvimento da obra, o próprio contato entre os corpos, dando formas e simbolizando a mensagem com o movimento. A improvisação estava presente de forma conduzida ou combinada, o uso de tecidos e malhas eram no contexto os indutores aos interpretes para no momento da cena, trabalharem com o recurso de resignificação, usando o instrumento corpo em partilha com o objeto cênico.

Aqui me deparo com essa busca e seleção do vocabulário na criação em dança, pois como coreógrafo e interprete desta linguagem, percebo que indutores maiores já existem, a preocupação com o tema, a música e a mensagem. Os movimentos precisam ser pensados e experimentados de forma que esses mesmo agreguem a um objetivo em comum. Percebo o quanto a pesquisa acerca do movimento humano em diversos contextos da sociedade, é decisiva neste processo de seleção e aplicação na obra, pois o criador que também é interprete em dança, sujeito aos contágios e influencias que afetam o seu corpo, o interligando através de teias de conhecimentos dançantes que de certa forma refletem na obra coreográfica.

Segundo (FREITAS, 2012, P.41):

A pós-modernidade na dança apresentava não apenas uma renovação estética, mais a maneira subjetiva de pensar a organização do corpo tanto na cena quanto no modo de experimentação e criação. O pensamento criativo neste contexto parece romper com a ideia e a prática coreográfica de colocar o bailarino/dançarino num certo isolamento criativo, exercícios este muito comum nos movimentos da dança clássica e dança moderna. Em outras palavras, anteriormente ao período da dança pós-moderna, em geral, cabia ao bailarino/dançarino apenas ser o repetidor das ideias coreográficas elaboradas e pensadas não por ele próprio, e sim pelo coreografo, deixando pouco espaço para que o artista experimentasse o seu potencial criativo.

A figura do coreógrafo, com a efervescente filosofia da pós-modernidade na dança, não foi extinta, e isso refletindo no contexto da igreja também em muitos casos, vista que o pensamento dos artistas pós-modernos era a prática e concepção de métodos e caminhos diversos a criação em dança, o artista da dança poderia agora ser o autor de sua própria dança, com toda a sua bagagem técnica, psicológica, cultural etc.

Fazendo uma analogia a esse pensamento, Na igreja a dança é um sinônimo de liberdade e vida, uma igreja que dança é uma igreja viva espiritualmente. Ela está envolvida a uma percepção que vai além do olhar nu do espectador, mais se caracteriza por sua uma expressão de ação, de liberalidade, de proclamação, instrumento profético que traz a mensagem de vida da parte de Deus, a noiva amada a igreja de Cristo.

O pensamento pós-moderno na dança, que prega o bailarino, dançarino como aquele que possui a autonomia criativa e autoral de sua própria dança, tem influenciado o fazer coreográfico de dança nas igrejas na atualidade, já que muitos artistas cristão têm alargando seu conhecimento intelectual acerca da dança, assim como descobrindo novas técnicas que são canais, caminho para alargar o vocabulário criativo de construção e composição coreográfica. É bem verdade que em muitos casos os intérpretes começam a se utilizar da dança como uma forma de louvor nas congregações sem as vezes e quer ter um conhecimento amplo de dança, me refiro aqui a técnicas tradicionais o ballet clássico a dança moderna e a experiências artísticas em geral.

Hoje muitos dos cristãos que dançam nos cultos entendem que é necessário haver uma junção no que se refere ao conhecimento técnico, intelectual e perceptivo em dança ao conhecimento e vida prática da palavra de Deus, entregando uma dança com excelência no altar. Por advento deste pensamento, a composição coreográfica passa a ser trabalhada de forma mais ampla e a pesquisa passa a ganhar um espaço maior neste processo na contemporaneidade da igreja.

Quando nos referimos a dança que se origina de um movimento e pensamento religioso e claro não se pode esquecer-se do caráter espiritual, e as simbologias dessa praticam. Segundo (TORRES, 2007, p. 14):

O símbolo, então, se mostra não somente como uma expressão de valores, mas como uma maneira de se comunicar com o mundo

espiritual, de trazer o não palpável para o mundo real, de compreender e ser compreendido pelo não dizível.

Na dança como expressão de louvor e adoração o caráter espiritual e simbólico estar presente em todo momento em todo processo de movimentação, questão de escolhas de cores de figurinos, formas e símbolos, objetos cênicos que componham essa dança, pois como complemento de uma congregação ela possui um caráter profético que dependendo da sua proposta cênica resulte em algo espiritual da parte de Deus para a igreja. Mais e claro que o papel artístico dessa dança não fica de fora entendemos que e preciso que haja uma junção do que se e dito belo enquanto estética de dança e o que é espiritual, pois na dança o interprete-criador adorador passa a ser um canal de comunicação de Deus para com a igreja de cristo.

Um dos recursos que em essência estão carregados de simbolismo na dança de apresentação ou coreografia cristã é o uso de objetos cênicos que componham de forma a somar com a mensagem. Esses objetos funcionam como uma continuação do corpo do Interprete Criador-Adorador, estando os mesmos relacionados ao tema defendido e dançado. É importante destacar aqui que veremos a utilização dos objetos cênicos e suas simbologias tanto na dança de apresentação (coreografia) ou na ministração com danças que no caso nos reportaremos a esta mais adiante na pesquisa.

É comum o uso de tecidos do mais diversos tipos e caimentos, em determinado contexto esses tecidos podem vir a transformasse em rios, ar, respiração, a presença de Deus, o vento do espírito, o fogo do espírito, a glória do altíssimo isso é muito relativo a proposta da composição. Outros objetos cênicos são evidenciados nas composições como; fitas que podem representar o óleo da unção, o derramar do espírito santo sobre a igreja, Círculos evidenciando a aliança de Deus para com o seu povo, a restauração da aliança, Bandeiras representando as nações aos pés de Jesus, o Ide de cristo Jesus aos povos, oração e clamor pelas nações e etc.

Podemos destacar que a utilização de objetos cênicos por parte das equipes que se utilizam da dança na igreja pode vir a ser uma influencia das danças praticada entre os hebreus, e das citações bíblicas que reforçam tais usos. Para Torres a dança entre os hebreus:

A dança deste povo vinha carregada de símbolos tirados de suas tradições. Utilizavam-se tecidos que significavam: água, sangue, vento, toque, envolver, cobrir e proteger. Havia fitas coloridas que lembravam alegria, fogo, intensidade e fervor. Também eram utilizados pandeiros, fazendo alusão a Miriã que dançou com centenas de mulheres após a travessia do Mar Vermelho, simbolizando a vitória frente aos inimigos. (TORRES, 2007, p. 42)

Em alguns processos criativos que compartilhei com as equipes nas quais participei, percebi que os objetos cênicos são instrumentos importantíssimos para significar. Uma das características das composições onde estava no papel de líder ou coreógrafo, eles estavam de certa forma reafirmando a mensagem coreográfica. Eles tornam-se aliados no processo com o intuito de comunicar a Deus de forma simples e clara. Uma das coreografias representadas pelo grupo “Adore e Dance” intitulada “Vaidade” coreografada por mim e com música da interprete Heloisa Rosa, cujo o nome da musica deu titulo a coreografia, a mascara foi um objeto cênico escolhido e pensado a juntamente com o corpo na cena se somarem.



Figura: 6. Coreografia “ vaidade” equipe de dança “Adore e dance”.(fonte: arquivo pessoal)

Os movimentos para a criação partiram de discursos como: o que é vaidade para as pessoas? Porque as pessoas se escondem em suas mascaras? Será que os prazeres deste mundo, preenchem o ser humano? Casando a musica e sua sonoridade representativa o movimento que por si só já esta cheio de símbolos e códigos e objeto como instrumento somador.

Outro recurso representativo que atrai o simbolismo, é o figurino dessa dança, ele assim como o objeto cênico (em alguns casos) é componente da performance. Toda a manifestação de um ICA em ambiente de Eclésia vem cheia de um simbolismo que dá sentido a dança. As cores do figurino trazem consigo uma mensagem subjetiva que se encaixa no contexto; isso não necessariamente se tornar uma regra, isso varia muito da visão das equipes e do direcionamento espiritual da parte de Deus para os mesmos em questão. Citarei abaixo algumas cores e possíveis significados das mesmas. São elas:

- Vermelho: podendo significar o sangue de cristo, aliança, livres de toda a condenação e todo mal e etc.
- Amarelo: O ouro lembrando o caráter de Deus, o espírito santo, o óleo da unção e etc.
- Prata: redenção realizada por cristo Jesus a humanidade, a cruz do calvário e etc.
- Verde: renovo, restauração.
- Azul: cura divina , rios de Deus , revelação divina.
- Rosa: relacionamento, amor entre a igreja de cristo.
- Branco: pureza, paz, simplicidade, santidade.
- Preto: morte do eu, pecado, aflição, luto, humilhação.
- Dourado: divindade, o Deus refinador.
- Roxo: realeza, reinado, majestade.



Figura: 7. RAQAD (rede de artes quadrangular) apresentação da coreografia “santo dos santos” no dia nacional de oração pelo artista, 2007.

Como mencionei anteriormente existem bases bíblicas para o uso da dança, da expressão corporal na adoração a Deus, não apenas da dança mais das artes em geral. Por meio dessas bases e de seus relacionamentos íntimos com Deus, bailarinos, professores e até leigos quando me refiro ao conhecimento técnico tradicional de dança usam essa arte para expressar seus sentimentos e utilizam seu talento para o louvor.

Dançar na igreja em essência estar além da habilidade técnica e do virtuosismo da dança. A dança na igreja estar a serviço de todos. É comum e até por questão organizacional do rito e suas etapas, que se formem equipes no interior das igrejas para dirigirem a dança no momento do devocional e etc. Mais isso não significa que ela está restrita apenas aos que estão na frente do altar ministrando.

Geralmente quando se pensa em dança gospel, ou adoração com danças até mesmo como já ouvi mencionarem dança sacra, cristã, sagrada pensamos em uma movimentação corporal que demonstre formas ditas sagradas ou até mesmo mais o uso de mímicas do que movimentações mais complexas. Mais o que é observado hoje e que ocorre a questão da restauração das danças ao contexto da igreja, ou seja, muitas das vezes é conhecedor de equipes, grupos e companhias que trabalham com essa linguagem, técnicas como a do ballet clássico, dança moderna, dança contemporânea, o jazz, o próprio universo das danças ditas urbanas o que vemos com menos frequência são as danças ditas populares ou folclóricas, pois geralmente são danças associadas a rituais de deuses considerados pagãos pela igreja evangélica cristã pentecostal.

Ou seja, a “forma de se dançar” hoje nas igrejas evangélicas não traduz identicamente como os hebreus praticavam suas danças, pode ser considerado que uso de círculos de filas serpentina de aparatos quanto ao uso de objetos cênicos seja de influência desse povo, mais muito mais do que isso o aperfeiçoamento corporal enquanto ao adquirir técnicas tem ganhado espaço nos processos de montagens de coreografias entre os grupos.

Professores e até bailarinos chegam a integrar esses grupos e trazem suas linguagens enquanto o ensino da técnica da dança inovando o repertório dos movimentos, Entendendo que é preciso que seja entregue a Deus uma dança com excelência. Essas técnicas são associadas ao contexto das igrejas, As propostas cênicas possuem uma questão corporal elaborada que sai de treinamentos, de aulas para aperfeiçoamento dos ICAS.

3 IMPROVISAÇÃO NA ADORAÇÃO: O PROCESSO CRIATIVO PESSOAL EM FOCO

3.1 A ministração com danças: O intérprete-criador-adorador e sua metodologia dançante.

Como mencionei anteriormente existem basicamente duas formas de se manifestar dança dentro do ambiente da igreja evangélica na contemporaneidade; ora sendo como apresentação artística, como produto a coreografia, e outra forma juntamente com a equipe musical da congregação no momento que determinamos de devocional ou momento de louvor onde chamamos de ministração com danças momento esse, cujo fazer improvisado está em evidencia. Neste tópico abordarei com mais afinco acerca da ministração com danças e o que a constitui.

Não existe entre os cristãos e as equipes de dança, uma regra enquanto como se fazer ou se como se dançar no culto, ou seja, não existem técnicas e sistematizações fechadas a ministração com danças. Não se dança apenas o ballet, a dança moderna ou a dança contemporânea, é pouco observado esse sistematizar em torno da manifestação, visto que a ministração com dança pode ser feita tanto individualmente ou em grupo, fechar em um sistema foge em síntese da essência de tal manifestação. É importante destacar que alguns grupos em sua composição e forma de ministrar com a dança, possuam essa tendência muita das vezes advinda de uma influencia, do próprio líder da equipe, que por possuir vivencias com determinada linguagem, torna-se característico á equipe de dança de determinada igreja.

Nas ministrações com danças o que se é mais perceptivo são movimentações espontâneas, cabendo muita das vezes ao interprete selecionar e ativar o seu repertorio pessoal de movimentações no momento da adoração, tendo em vista que cada ICA, traz para a cena da ministração suas influencias e vivencias sejam elas com dança ou não. Como uma linguagem democrática, acredito que a ministração com danças, assim como a improvisação, possibilita a concepção de dança de alto conhecimento, pois um padrão neste contexto não é imposto, em essência a ministração com dança funciona como uma espécie de oração onde o interprete comunica-se com Deus através de seus movimentos.

Dependendo do contexto onde esta esteja inserida, a ministração com danças pode ganhar outras variações na forma de se manifestar. É comum observarmos

nos cultos cristãos, a presença de uma equipe de louvor musical, dando início a adoração a Deus, neste momento e hoje com mais força, vemos a integração da equipe de dança a este momento específico do culto. As músicas são entoadas e juntamente a essa atmosfera musical, o movimento, a dança começa a apropriar-se do espaço levando a igreja a um tempo de adoração que está além do dito comum. O corpo do intérprete, a dança que flui improvisada apropria-se deste espaço cênico, passando a ser um canal de comunicação de Deus para com a sua igreja, comunicando suas bênçãos, suas virtudes, suas exortações, ensinamentos e profecias.

A ministração com danças se diferencia do fazer coreográfico em si, por não “precisar” de ensaios prévios acerca das canções que serão entoadas no momento da adoração, ou seja, não se ensaia os passos ou sequências coreográficas para serem apresentadas no momento da ministração. Como mencionei não existe uma regra fechada acerca disso, como intérprete e pesquisador da linguagem na adoração, em minhas experiências com os grupos pelos quais dirigi as ministrações, um item ou outro eram combinados antes das ministrações.

Por Exemplo, geralmente sabíamos como equipe de dança, que a equipe de louvor musical iria ministrar determinada canção, com determinada letra e mensagem, o repertório estava ao nosso conhecimento, Combinávamos entre a equipe entradas e saídas do espaço, momentos onde as utilizações de objetos cênicos eram pontuais, isso dependia muito da direção e percepção do momento da cena. Como afirmei não existe um sistema ministracional, muito menos um método fechado, acredito que a ministração com danças se configura por ser um momento do rito onde a criatividade e experimentação do movimento ganham espaço.

Geralmente o espaço físico que é destinado a essa experimentação, é bem a frente da equipe de louvor musical. Isso irá depender muito da disponibilidade espacial de cada realidade congregacional, não existindo uma regra.

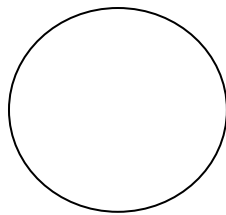
Quando tratamos da ministração em equipe é comum entre as mesmas descobrirem formas não verbas através de sinais, com o intuito de se comunicarem durante a ministração. Como interprete e praticante desta linguagem percebo que inicialmente esses sinais na comunicação são decisivos para o desenrolar da proposta da ministração em grupo. Toda ministração com danças em equipe, precisa possuir um dirigente ou dirigentes, são normamente o líder da equipe, e integrantes da equipe que se destaquem no sentido de liderança, que já possuem certa segurança de conduzir a ministração, tanto no viés artístico e espiritual.

Aqui citarei alguns Sinais e suas variações mais usuais nas ministrações com danças:

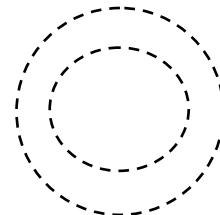
Círculo: geralmente o interprete dirigente da ministração, aciona um gesto com as mãos identificando essa configuração circular. Quase uma passagem da primeira posição de braços para a segunda do *ballet* clássico.

Dois círculos (variação): podendo surgir do círculo e vise-versa.

Círculo



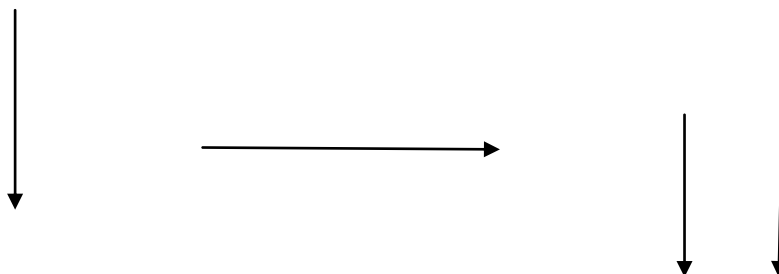
Dois círculos (variação):



Fila Indiana: geralmente o interprete dirigente, aciona um gesto com o braço direito acima da cabeça apontando para frente.

Fila paralela: geralmente é feito com as duas mãos nas laterais do corpo.

Filas irmãs (variação): podendo surgir tanto da paralela quanto da indiana.



Montinho: geralmente o dirigente aciona a movimentação de fechar as mãos atrás das costas.



Livre: este sinal se configura como o momento que o dirigente, o interprete aciona uma das mãos no sentido de “liberar” “deixar livre” para que cada interprete participante daquele momento possa experimentar e liberar da forma mais espontânea possível suas expressões de adoração.

Os sinais em síntese possuem uma funcionalidade de condução da equipe perante o espaço, vistos com o objetivo de se desenhar no espaço novas formas dos interpretes se configurarem no mesmo. Por exemplo, no desenrolar da ministração, a musica esta acontecendo á equipe se encontra em determinada configuração espacial, o líder e dirigente da ministração tem uma ideia de transformar essa configuração, por meio de um sinal circular com os braços comunica a equipe que agora eles precisam se organizar em um circulo. Imediatamente a equipe recebe a informação e começa bem “cenicamente” não perdendo a noção desta atmosfera a se organizar em circulo.

Esse jogo de sinais irá depender de muitas equipes, cada uma desenvolve uma forma bem particular de se pensar e exprimir isso na ministração. Nas equipes nas quais participe, percebia que os sinais ajudavam de certa forma inicialmente aos interpretes na organização da ministração com danças, assim como em outra equipe “*adore e dance*”, no qual estive presente por mais tempo, o convívio em cena já possibilitava uma comunicação de olhar apenas, não era muito usual o jogo de sinais, pois a equipe já possuía certa autonomia e experiência.

Nesta pequena jornada de experimentações na igreja, juntamente com outros interpretes fui desenvolvendo a habilidade perceptiva de criação de outros sinais, que foram incorporando a cena da ministração com danças na minha pratica em equipe. Havia sinais de entradas e saídas do espaço, o cânone foi um dos recursos coreográficos que passei a adotar neste momento, criado nuances e desenhos no espaço até então desconhecidos na minha prática ministracional espontânea.

É importante destacar que dança neste momento específico do culto a Deus, não está diretamente relacionada com um pensamento mecânico, apenas de reprodução de movimentos, ou seja, o intérprete que é o líder da ministração, não se configura como o sujeito que vai ditar toda a experimentação de movimentos, mais sim como um facilitador, que induz os outros participantes a criarem e a descobrirem o seu potencial criativo.

Usar sinais ou não usar isso fica a escolha de cada equipe e sua realidade, a ideia na ministração com danças na igreja não é apenas ter o sentido de expor uma

corporal estética de apreciação da congregação, mais segundo a pesquisadora e dançarina cristã Isabel Coimbra, afirma que é importante salientar que a dança no louvor e na adoração não é uma prática corporal por si mesma, muito menos uma exibição artística como complemento ou como enfeite na liturgia. Ela relata:

A dança, no contexto espiritual, é parte integrante do louvor como um todo. Nela, a essência de total entrega do adorador se manifesta por uma espontaneidade responsiva, levando toda a congregação para momentos de júbilo, de edificação, de libertação e de restauração na presença de Deus.⁸



Figura 8. RAQAD (rede de artes quadrangular) ministração com danças dentro do congresso estadual de Crescimento da Igreja do evangelho quadrangular, realizado na quadra da UEPA (Universidade Federal do Pará) 2010.

Na criação deste tópico chego a momento da pesquisa onde começo a debruçar-me acerca do sujeito que abarca na sua *práxis*, todo o material para o desenvolvimento desta fala, o intérprete-criador-adorador. O conceito de intérprete-criador é muito usual para definir o artista que tem em sua prática cênica, a criação, organização e seleção de seu próprio repertório de movimentos assim como sua teoria dançante.

O termo é comumente usual para delimitar o artista da chamada dança contemporânea, visto que, anteriormente a este período a condição do artista da dança, no sentido de criação, em muitos casos estava sujeita a figura do coreógrafo, ensaiador, diretor etc, assinando e costurando todo o processo de criação cênica.

Portanto, o intérprete criador toma para si a arte do fazer pelo corpo através das técnicas corporais como agente modificador de si mesmo, criador das suas próprias releituras corporais sobre os

⁸ Disponível em: <https://amandaaguilarbf.wordpress.com/2010/06/02/danca-profetica-uma-nova-historia-para-a-igreja/> em 12.01.2016.

conhecimentos que a eles chegam por diversas vias (sonora, imagética, textual, visual e até mesmo corporal etc), ou seja, este artista se coloca em um processo de construção cênica que tem diante de si vários elos que irão criar uma corrente de interpretação entre o processo, a cena e o espetáculo, recolocando-se sempre em um estado catártico cinestésico-sensorial que o fará se reconstruir em poéticas que serão alimentadas pelo próprio fazer do intérprete-criador, bem como, alimentaram também o fazer deste. (FERREIRA, 2012, p. 7).

A autonomia criativa, é um dos princípios que cercam esse território condicional do artista que improvisa. O interprete é aquele que comunica que dá sentido e ao signo, e que universaliza a sua própria simbologia de movimentos. Cada interprete comunica a sua historia, suas marcas suas múltiplas danças.

O intérprete-criador-adorador no qual proponho a debruçar-me, não deixa de encontrar-se no lugar da autonomia criativa. Pois para que a sua dança flua não é necessária uma cartilha para o desenvolvimento e execução de passos. O adorador é alguém que adora. Adoradores são homens e mulheres que escolhem adorar a Deus com tudo o que são.

Esse é o sujeito que escolhe adorar com o seu corpo, com sua identidade com tudo aquilo que o e constitui ressignificando isso em movimento dançante carregadas de impressões, códigos e compartilhamentos e experiências com Deus e com o conhecimento técnico advindo de processos de ensino e aprendizagem em dança.

3.2 A improvisação na cena da adoração: o processo criativo pessoal

O ato de improvisar implica em algo que estar sujeito a ações sem programação previa, sujeito ao acaso das situações etc. O corpo como instrumento criativo que concebe visualmente a dança, está em pleno movimento, existe uma demanda interna enquanto a um fluxo na comunicação entre os sistemas e suas necessidades, assim como, ações externas que estão diariamente no nosso cotidiano como: amarrar um tênis, pegar uma colher, pentear os cabelos, fazer o sinal ao ônibus, entre outras que nos levam a entender o pensar a pesquisa do movimento como sendo primordial ao desenvolvimento do ser humano.

Segundo (FREITAS, 2012. 53):

A dança concebida pela improvisação como uma dança intersensorial, acontece pela profunda escuta do corpo á medida que o dançarino vai percebendo as informações oriundas no contexto da cena, do encontro do seu corpo com o corpo do outro, como outro espaço carregado de sensações.

Partindo deste pensamento, acredito como pesquisador que dança e senti essa dança no meu próprio corpo, enxergo o ato de improvisar na igreja como um gerar de uma dança que acontece na sensibilidade de uma escuta global que envolve espaço, tempo, pessoas, indutores, música, a atmosfera, a fé e os valores. Improvisar em um momento de ministração com danças em um espaço cênico congregacional requer toda uma escuta que esta além de uma preocupação enquanto estética de dança, já que como congregação, existe uma ideia enquanto os valores e pensamentos que ela defende como instituição.

O momento de louvor com música e com danças, que em síntese se configura como o momento específico na manifestação onde a improvisação está mais presente de uma congregação evangélica se destaca por ser o momento do rito onde a igreja em tese teria certa liberdade em expressar suas formas de culto de maneira menos formais, como cantando, levantando as mãos, postando-se de joelhos, adorando com danças, pulando, reverenciando, bradando entre outras ações.

Freitas (2012) afirma que a dança que emerge da improvisação acontece também pelas informações que o dançarino consegue extrair no contexto cênico. Partindo desse norte percebo que existe uma improvisação da congregação acontecendo fora do espaço físico que comumente separamos nos cultos para se manifestar dança. As pessoas nos bancos improvisam, elas levantam os braços, elas apertam as mãos dos irmãos.

Acredito que a igreja e o interprete precisam improvisar. Deus em toda sua percepção e criatividade espera ações espontâneas de louvor dos seus filhos. A dança na ministração precisa partir de um pensamento espontâneo e libertador, onde o interprete criador-adorador improvisa entregando uma dança que se organiza nos sentidos e nas suas percepções criativas liberando um louvor puro e sincero no altar de adoração.

Toda essa atmosfera congregacional, que tenho talvez a ousadia de afirmar em ser caracterizar por ser também uma atmosfera cênica, decisivamente influencia e contagia a forma com que trato a concepção da minha dança pessoal no momento da adoração. Por se tratar da ministração solo, que se diferencia da feita em grupo, onde o interprete tem a possibilidade de organizar e conceber uma dança que possui em seus desenhos no espaço as suas marcas e impressões, percebo como um momento de autoconhecimento e individualidade nas expressões de louvor, pois neste momento a dança não esta apenas como serve da igreja, muito menos para satisfazer visualmente e esteticamente a congregação.

Mais o momento da ministração solo onde a improvisação se apropria, é o momento que o interprete se deixa levar pela organização de seu repertorio pessoal de dança, e de seus sentimentos e experiências com Deus e seu espírito santo, assim como, Concebendo uma dança que não está sujeita a uma métrica, mas se destacar por ser uma dança improvisada que acontece no instante e nos “instantes”, que recebe influências instantâneas, tanto por parte do espírito santo quanto por parte do treinamento técnico e experimentação de movimentos anteriores, resultado de um processo de ensino-aprendizagem em dança.

O momento da improvisação de uma ministração-solo, onde o intérprete ele fica meio que “distante” do grupo ou entra em cena-solo, a criatividade parece estar a favor de uma dança livre e espontânea, indutores não faltam para se perceber novas possibilidades de criar no espaço.

A partir de algumas experimentações e contatos com técnicas e teorias acerca do movimento e da dança, que ate então eram desconhecidas pelo meu corpo, comecei a perceber que o gesto, o movimento poderiam ser explorados sem necessariamente estarem de acordo com o ritmo e o andamento da música ou com a letra da mesma, e que eles poderiam ser descobertos e explorados na própria cena da adoração.

A percepção torna-se um caminho genesis para o entendimento de novos vocábulos corporais. O reconhecimento do todo e de tudo que constitui um artista que em essência propõe novas formas de se mover em cena, mostrou-me que tudo estava “dentro” do processo, e que se manifestava decisivamente na concepção da obra cênica.

A percepção está relacionada à atitude corpórea. Essa nova compreensão de sensação modifica a noção de percepção proposta pelo pensamento objetivo, fundado no empirismo e no intelectualismo, cuja descrição da percepção ocorre através da casualidade linear estímulo-resposta. Na concepção fenomenológica da percepção a apreensão do sentido ou dos sentidos se faz pelo corpo, tratando-se de uma expressão criadora, a partir dos diferentes sobre o mundo (NÓBREGA, 2008, p.142).

Pela teoria de Merleau-Ponty, o corpo não é constituído apenas de “corpo” mas de tudo aquilo que o atravessa, que o afeta, que o atinge, o qual ele é capaz de absorver nas relações, trocas, danças, técnicas, etc.

Pode-se-ia mostrar, por exemplo, que a percepção estética ocasiona, por sua vez, uma nova espacialidade, que o quadro como a obra de arte não está no espaço onde habita como coisa física e como tela colorida- que a dança se desenvolve num espaço sem objetivos e sem direções, que é uma suspensão de nossa história, que o sujeito e o seu mundo na dança não se opõem mais, não se destacam mais sobre o outro, que em consequência as partes do corpo não são mais acentuadas como na experiência natural: o tronco não é mais o fundamento de onde se elevam os movimentos e onde soçobram uma vez acabados: ele é que dirige a dança e os movimentos dos membros estão ao seu serviço. (MERLEAU-PONTY, 1971; p . 293)

Teorias como as de Rudolf Laban, Klaus Vianna, e o próprio contato e improvisação de Steven Paxton, todas elas advindas de um processo acadêmico durante o Curso de licenciatura plena em dança da UFPA me levaram a entender minha própria dança, e naquilo que eu estava concebendo em cena.

Uma das mudanças mais aparentes neste processo até a improvisação em si, foi o entendimento do que seria o “esforço” a “atitude interna” (que são próprias das teorias de Laban e sua *“Arte do movimento”*) que gera esse movimento de improviso. Partindo desta consciência, passei a experimentar mais na cena da adoração. Cenário esse que modificou o meu processo que estava sujeito e preso a outros indutores no momento da adoração. Partindo dessa externalização que começa no interno, percebi que houve mudança na concepção e na própria execução do movimento. De acordo com Rengel (2006, p. 121):

“Esforço” na nomenclatura de Laban, não é estar fazendo força. Ele usou esse termo para enfatizar que o movimento não é só mecânico ou físico. Acontece também “dentro” do corpo. Há um esforço, isto é,

um movimento que já está acontecendo dentro, “internamente”, que tem emoções, sensações, pensamentos, raciocínios, direções etc. que são imprimidos no movimento visível, mostrando-se a olho nu.

Como interprete e pesquisador-sujeito desta proposta, acredito que a noção de esforço que Laban propõe em sua teoria, esta sujeita ao todo, a tudo aquilo que o ser humano possui e aquilo que o constitui. Existem duas esferas caminhando juntas nesse processo, a física e a espiritual, uma complementando a outra, uma se desenvolve pela a habilidade motora, estética e perceptiva e outra pela fé, anseios, e crenças. A formação de um interprete-criador-adorador esta implicada em tudo aquilo que o afeta e o encontra, dentro ou fora da cena da adoração.

No anseio por um alargamento criativo, introduzo em minhas pesquisas de movimento as teorias de Laban. Esses laboratórios se davam nas próprias experimentações em que participava em algumas das disciplinas do curso de licenciatura em dança da UFPA no ano de 2012 (período esse em que tive encontro com a teoria em questão) alargando esse conhecimento para a minha vivencia em grupos posteriormente.

A ideia de esforço/atitude interna, as ações básicas (deslizar, flutuar, pontuar, sacudir, pressionar, torcer, socar e chicotear) dos fatores de movimento (espaço, tempo, peso e fluência) e suas qualidades (direto, flexível, lento, rápido, leve, firme, livre ou contida) foram suporte primordial a descoberta de uma dança que nasce da casualidade, do imprevisto, do não combinado e por tanto de improviso.

Com o passar do tempo percebi que a escrita coreográfica, por mim mesmo encenada, parecia criar conceitos, ter um norte, um entendimento com propriedade, a direção a dimensão, a intensidade, as partes do corpo que estavam adormecidas passarem a ser ativadas e estarem dispostas a criação. “O alfabeto/prática de laban, propõe e tenta mostrar diferentes maneiras de empregar e criar os movimentos, não apenas como uma “técnica” específica.” (RANGEL, 2006, P.122).

A própria cena da adoração, em muitos casos tornou-se o laboratório, a sala de aula de repente passou a ter expectadores. A dança que surge dessa casualidade pode parecer inicialmente como sendo algo sem organização, ou feita de qualquer jeito, disposta a ser executada sem qualquer tipo de preocupação previa. Mais ao contrario desse estereótipo aparente percebi que o corpo nesse sentido passou a expressar a mensagem com mais entendimento, tanto da minha

função como adorador dentro do ambiente litúrgico e como artista que se preocupa com a concepção dessa dança.

Uma mudança relativamente perceptível em relação a esses “laboratórios na adoração” foi a forma em que o meu corpo se relacionava com o espaço, espaço esse que se separa para a manifestação da dança dentro do culto cristão. A mudança acontece desde o momento em que percebo como o corpo passa a se comportar na cena da adoração.

Anteriormente a isso o espaço parecia estar limitado a um quadrado, que existiam limites bem definidos para se compor. Com a experimentação observei que mesmo estando em muitos casos, nesse quadrado, existia ali um espaço a ser explorado, o movimento surge de mudanças, porque existia uma atitude um esforço em querer explorar. “Se ocorre uma transformação é porque as atitudes são criativas. Se as atitudes são criativas, haverá um processo de transformação, de mudança.” (LACAVA, 2006, p.159).

Diferentemente do fazer coreográfico na igreja, a ministração-solo do interprete caracteriza-se por não necessariamente estar de acordo com a narrativa da cena, ou da canção em questão. E esse processo pessoal exploratório não narrativo tem sido constante em minhas experimentações na cena da ministração. Ou seja, antes no inicio do processo a narratividade estava presente em minha dança “improvisada”! No momento da adoração a canção entoava a letra: eu me prostro aos teus pés, conseqüentemente minha percepção e o meu corpo me davam a ideia de que eu tinha por “obrigação” explorar o nível médio do espaço, já que, a letra da musica me comunicava um gesto ou uma ação de humilhação.

Agora no momento do “Eu me prostro aos teus Pés” o meu corpo começou a pedir mais, e descobrir neste processo pessoal que eu poderia explorar essa afirmação com o tronco ou simplesmente, fazendo um gesto com a cabeça e com os braços. Explorar o diferente! Não ser literal ao extremo, mais estetizar a minha dança, através das minhas explorações.

Percebo que o treinamento técnico influencia decisivamente na concepção estética de uma dança improvisada. Neste sentido retorno ao meu processo gênese em dança, onde essa descoberta e conhecimento de novos vocábulos corporais, encontrava em um lugar limitado, apoiada em uma estrutura baseada em conhecimento orais e visual receptivo.

Partindo do encontro com outras linhas de pensamentos e filosofias e concepções concernentes á dança, o corpo passa a estar marcado de impressões, configurações, desenhos, linhas que afloram no processo que se da em continuidade, fluindo um dança improvisada consciente.

Nos momentos da improvisação, dentro da liturgia, que se torna imanente a minha pratica que denomino improvisação com entendimento, que em síntese parte do principio em que o ICA, em sua fala improvisada dentro no espaço congregacional, a maturidade de discernir seu papel quanto um instrumento de comunicação corpórea a igreja, assim como artista que ministra com dança e que possui uma função nesse espaço.

Organizar e selecionar passaram a ser dois verbos passaram a ganhar espaço em minhas ministrações com danças. Soa até contraditório falar de uma organização por parte do improvisador, visto que a natureza dessa prática se dar por não haver aparentemente um inicio, meio e fim.

Esse assunto ainda gera questionamentos, pois como mencionei anteriormente a dança que se desenvolve na igreja possui objetivos bem claros, biblicamente os dons e talentos servem para que se haja a edificação do corpo de cristo. Ou seja; o meu fazer dançado precisa ser eficaz na concretização de um propósito que é maior, ou seja, a unicidade da fé entre a congregação. Em outras palavras o movimento precisa sim ser explorado e experimentado, e acredito que isso parta de um referencial do próprio espírito santo em toda sua percepção criativa, que esta sobre o cristão.

O espírito santo nos dá mecanismos e subsídios para que essa exploração sintetize em algo edificante para o corpo de cristo a igreja. A mensagem não deve ser abstrata demais e sim em algo que resulte no crescimento espiritual da igreja. Estou afirmando que é necessário que se haja um bom senso no que se refere a um espetáculo da carne no ambiente da liturgia. A dança neste espaço precisa ser, livre, espontânea, sincera, equilibrada e sadia.

O cotidiano mostra-se uma coreografia a ser explorada e analisada. Durante a consciência de se pesquisar, o entorno torna-se importante no processo. Para se improvisar em qualquer cena, seja ela dentro ou fora do ambiente da igreja, o corpo faz toda uma pré-organização em sua caixa de caminhos indutores. O ato e o verbo criar, do latim *crear*, que possui a funcionalidade de engendrar, produzir, está ligado a diversas outras reservas interna de acionamento do corpo humano.

Desde a sua concepção ao mundo, o corpo é marcado e impregnado de sensações que o atravessam, fazendo-o um lugar de encontros de conhecimentos e razões. O corpo é por si só criativo, para eles se faz necessário à utilização de indutores, de algo existencial para manifestar a criação, e criar coisas aparentemente novas! “a criatividade inclui as estruturas que lidam com a memória, as emoções, as respostas sensoriais, a capacidade cenestésica e a propriocepção, a intuição, o raciocínio”. (LACAVA, 2006, p. 159).

Partindo desse pensamento, instigo o pensar que o ato de improvisar requer toda uma estruturação prévia por parte do interprete criador-adorador. Muitas vezes essa dança que surge de improviso é de certa forma discriminada, já que aparentemente não se faz necessário um estudo técnico ate um treinamento técnico em diversas praticas corporais para poder improvisar em cena.

4 CONSIDERAÇÕES FINAIS

A dança no louvor e na adoração tem sido um campo investigatório pouco explorado pela pesquisa acadêmica. Vista que na essência desta manifestação emerge um rico fazer improvisado. Fazer esse que é debatido com ênfase na contemporaneidade da dança. O movimento que emerge como expressão de louvor e adoração dentro dos cultos cristãos na atualidade, está aberto e disposto a um diálogo improvisacional.

O sistema dança como todas as suas linguagens, códigos e metodologias estar a disposição do fazer dançando que se manifesta por meio do louvor nas igrejas. Em um tempo onde as transformações são tão instantâneas, onde o fluxo de relações e conhecimentos estão em pleno movimento, e quase impossível que essas linhas de caminhos não afetem o artista que nasce deste espaço congregacional.

A obtenção de novos conhecimentos, técnicas, e concepções metodológicas de criação geram no intérprete-criador-adorador novas possibilidades de movimentação e de composição em cena, alargando seu potencial criativo de comunicar Deus, e sua presença, aos que assistem e dançam sua dança.

Dançar em um culto cristão parece inicialmente não ser um lugar mais apropriado, mediante toda a uma concepção histórica que marca esse território no qual a arte tem se apropriado neste tempo, e demonstrando ser um espaço fértil de efervescência criativa e estética, por parte de artistas que entendem seu papel de comunicar de forma excelente, Deus, com o sua dança.

Ora, ter consciência dos movimentos internos produz dois efeitos: a consciência amplia a escala do movimento, experimentando o bailarino a sua direção, a sua velocidade e a sua energia como se tratassem de movimentos macroscópicos; e a própria consciência muda deixando de se manter no exterior do seu objeto para o penetrar, o desposar, impregnar-se dele: a consciência torna-se *consciência* do corpo, os seus movimentos enquanto movimentos de consciência adquirem as características dos movimentos corporais.(GIL, 2002, p. 10)

Portanto, a reflexão proposta que tenta relacionar a dança no louvor e a improvisação cênica, dando ênfase ao contínuo processo do interprete que emerge da adoração, busca a reflexão em transformação de um pratica cênica, ate então limitada e que posteriormente resultará em estética, em percepção, em

entendimento, em qualidade de movimento, em organização, seleção, execução, adoração e improvisação.

REFERÊNCIAS

AMORESE, Rubem Martins. **Louvor, Adoração e Liturgia**. Viçosa-MG: Editora ultimato, 2004.

BÍBLIA Sagrada. Traduzida em português por João Ferreira de Almeida. 2. Ed. rev. atual. Barueri: Sociedade Bíblica do Brasil, 2000;

BOUCIER, Paul. **História da dança no ocidente** . São Paulo: Martins fontes, 2001;

COIMBRA, Isabel. **Dança: movimento em adoração**. Belo Horizonte: Athikté, 2003;

COIMBRA, Isabel. **Louvai a Deus com danças**. Belo Horizonte: Athikté, 2003;

COHEN, Renato. **Performance como linguagem**. São Paulo: perspectiva, 2004;

CHACRA, Sandra. **Natureza e sentido da improvisação teatral**. São Paulo: perspectiva, 2010;

DIOGO, Adriana pinheiro. **Adoração criativa- manual para formação de grupos de dança e teatro**. Goiânia: vinha editora, 2011;

FREITAS, Walldete Brito s.d. **A poética da improvisação e o acaso no processo cênico do espetáculo o seguinte é isso**. Dissertação de mestrado. Programa de pós-graduação em artes cênicas. Salvador, UFBA, 2012;

FERREIRA, Alexandre. **Intérprete-criador na Dança Contemporânea: Um corpo polissêmico e co-autor**. Artigo apresentado nos Anais do II Congresso Nacional de Pesquisadores em Dança – ANDA; Comitê Produção de Discurso Crítico sobre Dança – Julho/2012;

GIL, José. **Movimento total**. São Paulo: Iluminaras, 2004.

Koerich MS, Backes DS, Sousa FGM, Erdmann AL, Albuquerque GL. **Pesquisa-ação: ferramenta metodológica para a pesquisa qualitativa**. Rev. Eletr. Enf. [Internet]. 2009; 11 (3): 717-23. Available from: <http://www.fen.ufg.br/revista/v11/n3/v11n3a33.htm>.

LABAN, Rudolf. **Domínio do movimento**. São Paulo: summus, 1978;

LACAVA, Maria Cecília P. **Você vai viver o que você vai viver:** Reflexões sobre a arte da improvisação de movimentos na Dança. Artigo do livro Reflexões sobre Laban, o Mestre do Movimento. São Paulo: Summus, 2006; p. 155-180;

MATOS, Gisela morandi Kohl. **Profetas da dança.** Contagem-MG, 2006;

MERLEAU-PONTY, Maurice. **Fenomenologia da percepção.** São Paulo: Martins fontes,1999.

MAUSS, Marcel. **As técnicas do corpo: sociologia e antropologia.** São Paulo: Cosac e Maufy, 2003.

PARKER, Cristián. **Religião Popular e Modernização Capitalista.** Petrópolis: Ed. Vozes,1996.

RENGEL, Lenira. **Fundamentos para análise do movimento expressivo.** Artigo do livro Reflexões sobre Laban, o Mestre do Movimento. São Paulo: Summus, 2006; p. 121-130;

SIQUEIRA, Denise da Costa Oliveira. **Corpo, Comunicação e Cultura: a dança contemporânea em cena.** Campinas, SP: Autores Associados, 2006.

SILVA, Eliana Rodrigues. **Dança e pós-modernidade.** Salvador: UFBA, 2005;

TORRES, Luciana Rodrigues Pinheiro. **A dança no culto.** Goiania: Flex Gráfica, 2009.