



UNIVERSIDADE FEDERAL DE PERNAMBUCO  
CENTRO DE ARTES E COMUNICAÇÃO  
DEPARTAMENTO DE TEORIA DA ARTE E EXPRESSÃO ARTÍSTICA  
CURSO DE LICENCIATURA EM DANÇA

AILCE MOREIRA DE MELO

**DANÇA NA IGREJA CRISTÃ PROTESTANTE: CONCEPÇÕES E PRÁTICAS  
ALTERNATIVAS COMO AÇÕES POLÍTICAS NO CONTEXTO ATUAL**

RECIFE/PE  
2017

AILCE MOREIRA DE MELO

**DANÇA NA IGREJA CRISTÃ PROTESTANTE: CONCEPÇÕES E PRÁTICAS  
ALTERNATIVAS COMO AÇÕES POLÍTICAS NO CONTEXTO ATUAL**

Trabalho de conclusão de curso apresentado ao Departamento de Teoria da Arte e Expressão Artística como requisito parcial para obtenção do título de licenciada em Dança.

Orientadora: Profa. Ma. Gabriela Santos Cavalcante Santana.

RECIFE/PE

2017

AILCE MOREIRA DE MELO

**DANÇA NA IGREJA CRISTÃ PROTESTANTE: CONCEPÇÕES E  
PRÁTICAS ALTERNATIVAS COMO AÇÕES POLÍTICAS NO CONTEXTO ATUAL**

Trabalho de conclusão de curso apresentado ao Departamento de Teoria da Arte e Expressão Artística como requisito parcial para obtenção do título de licenciada em Dança.

Orientadora: Profa. Ma. Gabriela Santos Cavalcante Santana.

COMISSÃO EXAMINADORA

---

Profa. Ma. Gabriela Santos Cavalcante Santana (Orientadora) – UFPE

---

Profa. Daniela Santos da Silva (Membro externo) – CENSUPEG

---

Profa. Ma. Ana Cecília Vieira Soares (Membro interno) – UFPE

Data de defesa: 15/12/2017

**Dedico este trabalho a Deus, autor e consumidor da vida, e ao Luzes Grupo de Dança, que me inspira, ao tentar, a cada ensaio, fazer dança no contexto cristão de forma artística.**

## AGRADECIMENTOS

Chegar ao final de mais este ciclo é, sem dúvida, motivo de sobra para encher o coração de gratidão. Portanto, nada mais justo que fazer jus a este espaço que se objetiva à expressão de sentimento tão acolhedor. No risco de agradecer nominalmente aos que caminharam comigo (perto ou longe) nessa estrada dançante, sempre receio não mencionar um nome importante. Então, desde já peço desculpas se isso acontecer aqui, mesmo sabendo que meus amigos, amigas e familiares me perdoam todas as vezes que insisto em ser “cabeça de vento”.

Assim, em primeiro lugar, agradeço a Deus que permitiu que a dança entrasse na minha vida para nunca mais sair, me conduziu por caminhos dançantes e pôs nesses caminhos pessoas tão especiais.

Gratidão também à família que apoiou a decisão de um novo curso superior, incentivando cada nova escolha na certeza de contribuir para a minha realização. Muito obrigada aos meus pais, Vaneide Moreira e Antonio Melo; meus irmãos e cunhados, Lucas e Priscila Moreira, Gleice Moreira e Ivson Correia. Ao sobrinho mais parceiro do mundo, Lael Moreira. E a avó, que mesmo sem entender muito a nova escolha, sempre pergunta: “Vai ser o quê agora? Seja feliz.” Vocês são chão para a caminhada.

E agora, aquele abraço para os amigos de perto e de longe, que só por fins didáticos (como fazemos nas pesquisas acadêmicas) se dividem em grupos específicos, mas igualmente importantes. Então, vamos lá!

Agradeço aos que junto comigo estiveram na universidade. À professora Gabriela Santana, minha orientadora e incentivadora sempre; à professora Roberta Ramos, que muitas vezes partilhou espaços, momentos e afetos dentro e fora da academia; a todos os professores e todas as professoras do curso de dança, que decidiram dedicar parte da vida para compartilhar movimentos e pensamentos conosco, estudantes – tenho certeza que carrego vocês em meu corpo; e a todos e todas colegas que dividiram as salas de aula, aperreios e alegrias diárias ao longo dos seis anos em que estive no curso – agradecimento especial a minha turma original, de 2009, e às seguintes, que me acolheram com tanto calor, 2010, 2013, 2014 e 2015. Foi um privilégio construir o início da história desse curso na UFPE.

Muita gratidão às mulheres poderosas que compartilham a existência comigo no Acervo RecorDança e na vida, Elis Costa, Juliana Brainer, Liana Gesteira, Roberta Ramos, Valéria Vicente, Taína Veríssimo – grata pela compreensão, incentivo, conversas, choros, risadas, crises e empoderamento mútuo que vivemos. Obrigada por ampliarem meu olhar na vida. Muito obrigada também aos que passaram pelo acervo, mas deixaram um pouco de si, Daniela Santos, Duda Freyre, Marcelo Sena, Uana Mahin.

Coração se derrete também pelas amigas-irmãs do Luzes Grupo de Dança, Giselle França, Iaynã Mayra, Karol Farias, Nathália Magalhães e Renata Swélly. Obrigada por dançarem a fé e a vida comigo, com todos os questionamentos, quedas, reerguidas, reflexões, conquistas, crises e celebrações que isso venha implicar. Vocês são palco e abrigo, cuidado e exposição.

E agora, muito obrigada àqueles e àquelas que vieram, passaram ou ficaram nos encontros da vida – aqui o risco de esquecer se torna enorme, mas vou tentar mesmo assim. Muito obrigada a Leya, Eva, Evana, tia Rosa e Janny; Uziel, Marily Malu e Lívia; Karina, Luana, Louise e Felito; aos que fizeram comigo o Kadhosh; Nadianara e Danielle; Thaynã e Manza; Izabel, Andressa, Cris, Emanuel, Eliel e Davi; Albertinho, Marília, Jades, Zé Marcos, Tales, Marisa, Tomas e Carol; fonte Caxangá da Igreja RIO; Robinson, Brennan e Philip; Samara, Maíra, Camila e Amanda; Alesson, Derick, May, Vanessa, Rafa Blavatsky, Leo, Ray, Géssica, Killinho, André, Lívia, Sérgio, Mirella, Wallace, Artur, Adriana, Rafa, D’Tony, Renatinha e Dyego.

Por fim, agradeço à comunidade da dança tanto da cidade de Recife quanto de outras cidades de perto e de longe que me acolheu e ensinou tanto durante todos esses anos. Artistas, produtores, pesquisadores, incentivadores, espectadores, vocês dão sentido a tudo isso.

Sim, sou agraciada. E, por isso, transbordo gratidão. Celebremos juntos mais um ciclo! Dancemos!

***É sempre do corpo que se trata, mesmo e principalmente quando se parte do corpo da escrita.***  
Peter Pál Pelbart (2009, p. 42).

***O corpo eclesial e o corpo político necessitam de uma política do corpo (liturgia, pão e diversão), em que um cristianismo relacionado com nossa cultura plástica tropical substitua sua chatice legalista por uma cidadania lúdica.***  
***Dancemos a nossa fé (I Sm 18:6; II Sm 6:14).***  
Robinson Cavalcanti (1993, p. 159).

## RESUMO

A presente pesquisa tem como objeto de estudo o contexto atual da dança produzida em igrejas cristãs protestantes do Brasil. Seu principal objetivo é realizar uma leitura crítica, articulada e problematizadora dessa conjuntura, propondo novas concepções e práticas artístico-pedagógicas voltadas para esse lugar de produção em dança. É realizada uma revisão crítica dos conceitos e práticas da principal tendência de dança encontrada no âmbito eclesialístico hoje, a saber, aquela que se intitula “dança de adoração” ou “dança profética”. A partir de uma contextualização histórica e análise das concepções que alicerçam essa prática, foi possível relacioná-la com uma forma de exercer poder sobre o sujeito e, portanto, doutriná-lo, que Peter Pál Pelbart (2007; 2009) apresenta como biopoder. Em resposta ao biopoder (poder sobre a vida), de acordo com o autor, se releva a biopotência (poder da vida). No caso específico deste estudo, um pensamento performativo (SETENTA, 2008) é proposto para a dança nesse âmbito como caminho biopotente (ou seja, questionador e transformador das estruturas). São apontados novos entendimentos acerca da relação entre a arte, a dança e a igreja, que se deslocam de uma visão negativa, opressora e repressora para uma que valoriza o homem de forma integral, reconhecendo a necessidade de realização do ser e de vivências da fé cristã contextualizadas, conscientes, críticas e engajadas (CAVALCANTI, 2004; ROOKMAAKER, 2010). Ao mesmo tempo, esse modo de estar no mundo e fazer dança implica práticas alternativas para a criação nesse âmbito, as quais contribuem para a construção e vivência de uma dança reflexiva, engajada e carregada de um pensamento artístico, ao mesmo tempo em que afirma suas crenças. Esse jeito de fazer dança na igreja dispara, portanto, pontos de fricção que se configuram como ações políticas, gerando condições para uma tomada de consciência do sujeito que integra a igreja e o impulsionando para o exercício de sua autonomia. O estudo é qualitativo, descritivo e explicativo. Foi realizado a partir de pesquisa bibliográfica e discussão teórica sobre o tema, tendo em vista o conhecimento e intervenção na realidade investigada.

**Palavras-chave:** Dança. Igreja. Biopoder. Performatividade. Ação política.

## ABSTRACT

This research aims to study the current context of the dance performed in Christian Protestant Churches in Brazil. The main point is to develop a critical, articulated and questioning reading on that conjectures, by proposing new concepts and artistic and pedagogical practices towards that locus of dance production. It has been made a critical review about the concepts and practices of the main dance trend found in the ecclesiastic scope nowadays, so that, the ones which entitle themselves as “worship dance” or “prophetic dance”. As from a historical contextualization and analyses of the conception that reason out that practice, it was possible to relate it to a way to exert power on the individuals and therefore to brainwash them, presented by Peter Pál Pelbart (2007; 2009) as biopower. By responding the biopower (power over life), according to the author, it is reelevated to biopotential. Specifically along this study, a performative thought (SETENTA, 2008) is proposed to dance in this ambit like a biopotent way (that is, calling structures into questions and changing them). Some new understandings are pointed out about the relation among art, dance and church, which move from a negative, oppressive and repressive point of view to a new one that values the human being thoroughly, by recognizing the need to fulfill the being and to have some contextualized, conscious, critical and engaged experience on the christian faith. (CAVALCANTI, 2004; ROOKMAAKER, 2010). At the same time this way of belonging to the world and performing dance implicates alternative practices to create in this ambit, that contribute to build and live a reflexive way of dancing which must be engaged and loaded with artistic thought as it asserts the believes. Therefore this form of dancing triggers points of friction which are set as political actions, creating conditions to bring the individuals (church members) to consciousness and by impelling them to exercise their autonomy. That is a qualitative, descriptive and explanatory study. A bibliographic review was made to feed the theoretical discussion about the themes, taking into consideration the knowledge and intervention in the investigated reality.

**Key-words:** Dance. Church. Biopower. Performativity. Political action.

## LISTA DE ILUSTRAÇÕES

FOTOGRAFIA 1 – <i>Coração do Nordeste</i> . Acervo Luzes Grupo de Dança.	PG. 58
FOTOGRAFIA 2 – <i>Folião</i> . Acervo Luzes Grupo de Dança.	PG. 58
FOTOGRAFIA 3 – <i>Pesamedo Pesadelo 1</i> . Fotógrafo: Thyago Monteiro.	PG. 59
FOTOGRAFIA 4 – <i>Pesamedo Pesadelo 2</i> . Fotógrafo: Thiago Gomes.	PG. 59
FOTOGRAFIA 5 – <i>Pesamedo Pesadelo 3</i> . Fotógrafo: Thiago Gomes.	PG. 60
FOTOGRAFIA 6 – <i>Pesamedo Pesadelo 4</i> . Fotógrafo: Thiago Gomes.	PG. 60
FOTOGRAFIA 7 – <i>Pesamedo Pesadelo 5</i> . Fotógrafo: Thiago Gomes.	PG. 60
FOTOGRAFIA 8 – Capacitação teórica sobre abuso sexual infantil com profissionais do Centro Dom Helder Câmara de Estudos e Ação Social (CENDHEC). Acervo Luzes Grupo de Dança.	PG. 61
FOTOGRAFIA 9 – Oficina prática com o ator Alex Brito para criação da performance <i>Pesamedo Pesadelo</i> . Acervo Luzes Grupo de Dança.	PG. 61
FOTOGRAFIA 10 – Aula de consciência corporal para preparação corporal durante a criação de <i>Pesamedo Pesadelo</i> . Acervo Luzes Grupo de Dança.	PG. 62
FOTOGRAFIA 11 – Aula de consciência corporal para preparação corporal durante a criação de <i>Pesamedo Pesadelo</i> . Acervo Luzes Grupo de Dança.	PG. 62
FOTOGRAFIA 12 – <i>Deus está</i> . Acervo Luzes Grupo de Dança.	PG. 65
FOTOGRAFIA 13 – <i>Jesus Sertanejo</i> . Acervo Luzes Grupo de Dança.	PG. 65

## SUMÁRIO

<b>INTRODUÇÃO</b>	<b>12</b>
<b>1 – COMO CHEGAMOS AQUI?</b>	<b>17</b>
1.1 – IGREJA, CORPO E DANÇA NA HISTÓRIA	19
1.2 – CONCEPÇÕES E RELAÇÕES DE PODER	23
1.3 – DANÇA NO CONTEXTO CRISTÃO PROTESTANTE HOJE NO BRASIL	30
<b>2 – PENSAMENTOS DE DANÇA</b>	<b>38</b>
2.1 – ÁREA ESPECÍFICA DE CONHECIMENTO	38
2.2 – AÇÃO POLÍTICA	41
<b>3 – ALTERNATIVAS PARA O ATUAL CONTEXTO</b>	<b>45</b>
3.1 – BIOPOTÊNCIA, COSMOVISÃO CRISTÃ E ARTE	47
3.2 – METANOIA: PENSAR DANÇA NA IGREJA HOJE	52
3.3 – PRÁXIS: APONTAMENTOS PARA A PRODUÇÃO DE DANÇA NA IGREJA HOJE	57
<b>CONSIDERAÇÕES FINAIS OU UM NOVO NASCIMENTO</b>	<b>67</b>
<b>REFERÊNCIAS</b>	<b>69</b>

## INTRODUÇÃO

Há algum tempo atrás, como veremos mais detalhadamente neste estudo, a dança era uma arte proibida em celebrações de quase todas as denominações cristãs protestantes (organizações religiosas que se formam a partir de um mesmo entendimento doutrinário e estrutura, identificando-se pelo mesmo nome). Entretanto, esse cenário mudou e a dança passou a integrar, muitas vezes de forma sistêmica, os cultos, liturgias e programações diversas de várias dessas igrejas, conquistando pouco a pouco seu espaço neste cenário.

Cresci numa igreja evangélica da denominação batista, acompanhando esse processo, e minha prática em dança foi iniciada através da participação em um grupo de dança cristão – fé que professo até hoje, apesar de não congregar mais numa igreja batista. Porém, já desde o início de minha vivência nesse contexto, tive o ímpeto de questionar por que as danças a que eu assistia nas igrejas sempre se aproximavam esteticamente do balé clássico ou da dança moderna em detrimento das outras danças, como, por exemplo, as populares, urbanas ou contemporâneas.

Sendo subversiva desde o início dessa trajetória, o primeiro grupo que integrei, chamado Kadhosh (palavra que significa santo, consagrado; em hebraico, *qadowsh*), era um grupo de *street dance* cristão. A partir das experiências vividas nesse grupo, tive o estímulo necessário para decidir fazer a graduação em Licenciatura em Dança e, com isso, aperfeiçoar, através de uma formação profissional, minha atuação em grupos de dança cristãos – o que na época, ano de 2008, não era comum aos integrantes desses grupos. Outros desafios e campos de trabalho se abriram em minha vida na área da dança, na qual trabalho hoje de forma profissional. Agora, por meio desta pesquisa, volto ao contexto inicial em busca de analisar, confrontar e contribuir com aqueles que desenvolvem práticas artístico-pedagógicas de dança nas igrejas cristãs protestantes, a partir de olhares que me foram possíveis através da formação acadêmica em Dança.

Tomo a decisão de voltar a esse meio por alguns motivos expostos a seguir. Em primeiro lugar, porque não deixei de participar desse âmbito da produção em dança. Integro, desde 2011, o Luzes Grupo de Dança que atua nos espaços cristãos, na busca de desenvolver trabalhos que dialoguem com a cultura brasileira, com a dança contemporânea e com agendas sociais diversas.

Outro motivo é o incômodo constante com alguns estereótipos atribuídos aos cristãos protestantes; estereótipos esses, na maioria das vezes, formados a partir do comportamento daqueles que se autodenominam evangélicos e têm mais visibilidade social ou midiática. É fato que os evangélicos não desfrutam de boa fama e que o movimento religioso não é tido como aglutinador de pessoas inteligentes e lúcidas, por exemplo. Muitas vezes, adjetivos como retrógrados, alienados, fundamentalistas, conservadores e ignorantes são atribuídos aos que professam tal fé. Entretanto, o movimento protestante não pode ser generalizado.

Se, por um lado, estamos diante de uma verdade, por outro, ela não serve para todos os cristãos. Sendo assim, me motiva o desenvolvimento de uma pesquisa crítica e fundamentada sobre o âmbito da arte na igreja cristã protestante. Dessa forma, será possível mostrar aos que não integram a comunidade evangélica brasileira que a mesma não se constitui como um todo homogêneo. Admito que existem aqueles que desejam estar ou são vítimas de instituições fundamentalistas, alienadas/alienantes e conservadoras, mas também é necessário reconhecer que há aqueles que buscam viver sua fé de forma consciente, contextualizada e, nem por isso, menos cristã. Especificamente, para aqueles que fazem dança em suas comunidades, desejo contribuir com reflexões a cerca desse nosso fazer, que tantas vezes é feito mais por corações disponíveis do que através de estudos e diálogos com o que se tem produzido em Dança, tanto esteticamente quanto academicamente, fora da esfera religiosa.

O terceiro motivo é o próprio cenário de produção artística cristã e, especificamente, o da dança. “O que podemos fazer para mudar a mediocridade da arte a serviço do Reino de Deus no Brasil?”, pergunta Carlinhos Veiga (2007 apud GUALBERTO, 2007, p. 14), de maneira generalizada. O que eu posso fazer para contribuir com a dança nesse âmbito? Pergunto-me.

Com o passar do tempo, percebo que, rapidamente e com cada vez mais adeptos, surgiram algumas tendências de dança no meio cristão que defendem e reiteram a visão de que as danças litúrgicas devem apenas seguir características de uma corporalidade clássica inspirada, espelhada ou em constante diálogo com as estéticas e poéticas das técnicas do balé clássico e da dança moderna, principalmente. Tais correntes atribuem nomenclaturas específicas para suas práticas, baseadas nestes ideais estéticos e em suas fundamentações espirituais, como “dança de adoração” ou “dança profética”, entre outras, criando inclusive

códigos próprios, dos quais não se devem desviar aqueles que pretendem atuar em ministérios de dança nas igrejas.

Por ter uma vivência de dança em ambiente cristão distinta da apresentada acima e ao mesmo tempo por acreditar que a dança, em toda sua diversidade, pode ser vivenciada nas igrejas cristãs protestantes, sem prejuízo do intuito de adoração ou culto, creio que essas formas excludentes de encarar a dança no contexto evangélico tornam-se uma nova maneira de doutrinação do corpo e dos sujeitos, retirando da dança e da própria vivência do cristianismo a liberdade de expressão e de tomada de decisões, a possibilidade do questionamento e a autonomia daquele que dança.

É a partir desse cenário e inquietações que nasce esta pesquisa, norteadas por algumas perguntas: quais as principais tendências da dança praticada nas igrejas cristãs protestantes no atual contexto brasileiro? Por que, na maioria das vezes, essa prática está afastada daquilo que se vem construindo nos campos acadêmico e artístico contemporâneos da Dança em geral e da própria cultura brasileira? Que consequências isso traz para a dança nesse contexto e seus praticantes? Como outras concepções e práticas de dança podem se constituir como ações políticas e propositivas dentro desse cenário?

Em breve pesquisa acerca da temática abordada por este estudo, percebo que ainda são escassas as produções acadêmicas que tratam do assunto em questão, principalmente, quando se considera aquelas que se propõem a fazer uma revisão crítica da prática da dança nas igrejas cristãs protestantes. Por outro lado, é crescente a criação de grupos ou ministérios de dança, coreografia ou expressão corporal – nomenclaturas normalmente utilizadas – nessas instituições e cada vez mais os cursos universitários de Dança recebem estudantes advindos deste contexto. Sendo assim, este é um eixo de atuação em dança que não pode ser ignorado em nossas pesquisas acadêmicas.

Também é importante considerar que pesquisas como esta podem contribuir de forma propositiva para a construção de práticas artístico-pedagógicas de dança nas igrejas evangélicas que não estejam alheias aos conhecimentos construídos na área da Dança, estimulando uma produção que seja a um só tempo artística e comprometida com tal área de conhecimento, dentro do contexto religioso em que se encontra.

Para tanto, esse estudo faz uma abordagem qualitativa, descritiva e explicativa acerca do tema, através de uma revisão bibliográfica e discussão teórica, objetivando a construção de conhecimento e intervenção na realidade investigada. A partir daí, a pesquisa se estrutura da seguinte forma: o primeiro capítulo aborda questões voltadas para as concepções do corpo e da dança na igreja tanto sob perspectivas históricas quanto atuais, relacionando-as com seus contextos socioculturais, além de trazer uma reflexão crítica-analítica sobre as principais tendências de dança nesse contexto.

No segundo capítulo, a dança é discutida como área de conhecimento e ação política, o que contribui para o entendimento de que cada dança não está isolada de seu contexto histórico nem alienada de seus porquês. Dessa forma, é fundamental a compreensão da dimensão política da dança para que se possa pensar em concepções e práticas coerentes com uma vivência religiosa política emancipatória, e não, doutrinária.

Por fim, no terceiro capítulo, proponho novos entendimentos acerca das relações entre o corpo, a dança e a cosmovisão cristã, intencionando oferecer outras compreensões e caminhos para aqueles que são fazedores de dança dentro dos espaços eclesiais cristãos. As concepções propostas dão corpo, por sua vez, a um modo de fazer dança que constrói diálogo e, ao mesmo tempo, fricção entre o que a academia e experiências práticas de dança oferecem e aqueles que já produzem dança nas igrejas cristãs protestantes sob uma visão alheia ao que tem sido feito contemporaneamente no campo da Dança. Creio ser possível a proposição de uma prática artístico-pedagógica da dança na igreja cristã protestante a partir do investimento no conhecimento do corpo e no seu reconhecimento como lugar expressivo em si; no diálogo com nossa cultura e nosso tempo; em reflexões acerca do corpo e suas relações com os princípios bíblicos ligados a ele; e na livre criação artística. Por isso, esse capítulo também trata de questões práticas da produção em dança voltadas para esse contexto.

Dessa forma, o principal objetivo desta pesquisa é realizar uma leitura crítica, articulada e problematizadora do contexto da dança nas igrejas cristãs protestantes do Brasil, propondo novas concepções e práticas voltadas para esta conjuntura. Todavia, não considero as contribuições advindas deste estudo, necessariamente, como as únicas possíveis para tal realidade. Antes, entendo essa pesquisa como uma atitude crítica, nos termos propostos por Jussara Setenta (2008, p. 60): “A atitude crítica é aquela que se dedica a favorecer um pensar onde as coisas deixam de ser

evidentes por si mesmas. Não se trata de apontar porque as coisas não estão certas, mas de discutir em que modos de pensar estão inseridas as coisas.”

Por fim, parafraseando Borges (2016), esta é uma escrita *de dentro para fora*, que se pergunta: por que nos submetemos à importação de modelos estrangeiros, quando temos uma cultura local rica em diversidade e multiplicidade? Por que ainda cultivamos a separação entre cultura cristã e cultura secular, criando um gueto para nossa produção artística que faz com que apenas nós a consumamos? Por que nós, evangélicos, não abraçamos o desafio de fazer uma arte que não se contente com o medíocre ou a cópia, que não fale apenas a Deus, mas também sobre Deus, sobre a vida e suas maravilhas, sobre a condição humana? Não nos falta conteúdo, nem estética. Falta coragem e ousadia.

## 1. COMO CHEGAMOS AQUI?

**Alguns amigos têm rompido com o movimento evangélico. Respeito, mas eu não. Discordo de um monte de coisas, destaco uma porção de equívocos, rejeito uma série de práticas e posturas. Mas quero criticar e agir para uma mudança. O termo *evangélico* é bom demais para ser descartado. Amo Jesus. Amo a Bíblia. Amo a Igreja.**

Gerson Borges (2016, p. 88)<sup>1</sup>.

Num rápido panorama cronológico da relação da dança com a igreja cristã, pode-se perceber momentos distintos tanto de aceitação como de rejeição dessa arte por parte das instituições eclesiais. Essas nuances nos revelam não apenas maneiras diferentes de encarar a dança ao longo do tempo (e ainda num mesmo tempo histórico), como também corroboram a assertiva de que cada entendimento ou compreensão acerca de determinado assunto se relaciona com o momento histórico e com as relações sociais estabelecidas no tempo em que se encontram tanto os sujeitos como as instituições.

No caso das igrejas cristãs protestantes, normalmente, a busca pela fundamentação de seus posicionamentos é alicerçada nos escritos bíblicos, posto que a Bíblia Sagrada é o livro em que a fé cristã é baseada e, portanto, é considerado o pressuposto para a criação de todo e qualquer direcionamento da prática das igrejas evangélicas. Entretanto, é necessário percebermos que podem haver diferentes interpretações bíblicas em cada cultura, tempo ou doutrina e que cada uma delas apresenta argumentos baseados nas escrituras para o que defendem, a partir de leituras teológicas diferentes, ou seja, chaves de leitura distintas para a interpretação da Palavra de Deus, como a Bíblia é considerada pelos cristãos.

Dessa forma, é importante ponderarmos acerca do que afirma Robinson Cavalcanti (2004), professor de Ciências Políticas da Universidade Federal de Pernambuco e bispo da Igreja Episcopal Anglicana, quando diz que todos que se aproximam das escrituras sagradas, inevitavelmente, usam lentes culturais, com tempo e espaço condicionantes, herança e história de vida, conceitos e “pré-conceitos”. Portanto, temos que levar em conta que as diferentes interpretações

---

<sup>1</sup> Grifo do autor.

teológicas estão sujeitas a limitações no entendimento e também nas possibilidades de aplicabilidade. Ele continua afirmando que a ética cristã, como toda teologia, é, portanto, também ideologia: representação do real, algumas vezes invertida, mas sempre materialmente determinada.

Em decorrência dessas limitações e condicionamentos, temos tido, ao longo dos séculos, uma profusão de divergentes e contraditórias escolas de pensamento, correntes teológicas, movimentos e propostas. Correntes que enfatizam ou não enfatizam esse ou aquele aspecto da Revelação<sup>2</sup>, que entendem essa passagem dessa ou daquela maneira. A capacidade de aglutinar seguidores, o apoio do poder político e econômico, a conjuntura, têm levado à hegemonia dessa ou daquela interpretação. [...] Entender o texto e o contexto do autor bíblico, o núcleo da mensagem; entender o contexto do leitor da Bíblia e como contextualizar, tornando vivo e atual aquele núcleo da mensagem: eis o desafio da tarefa hermenêutica. (CAVALCANTI, 2004, p. 15-16).

Dessa forma, percebemos que não apenas as interpretações teológicas como também o prevailecimento de algumas delas sobre outras quaisquer está intrinsecamente ligado ao contexto social, político, cultural e econômico em que são aplicadas. Ainda de acordo com Cavalcanti (2004), os cristãos acreditam na Bíblia como revelação para a humanidade tanto da Palavra de Deus quanto de absolutos divinos, princípios inegociáveis na vivência da fé cristã que abrangem a vida do sujeito em sua totalidade. Contudo, é de extrema importância que se tenha consciência de suas limitações na apreensão e implementação de cada um deles. “Os cristãos sabem [...] que nem todos os absolutos de Deus estão sendo ensinados (os da área sócio-político-econômica [*sic*], p.ex.), e que nem tudo o que se ensina como absolutos de Deus são absolutos ou são de Deus [...]” (CAVALCANTI, 2004, p. 17). Assim, é possível inferir que, em determinados contextos, tradições históricas são elevadas ao status de revelação eterna e experiências culturais localizadas são elevadas ao status de moral universal (CAVALCANTI, 2004).

É a partir desses entendimentos que buscamos neste capítulo fazer um resgate histórico pontual de alguns entendimentos de corpo e, conseqüentemente, da dança na igreja cristã protestante e suas relações com as instâncias sociais e de poder, inferindo que toda compreensão de corpo e de dança que se possa vir a ter, inclusive a que é proposta nesta pesquisa, é fruto de processos e construções históricas. “[...] o corpo [e nosso entendimento sobre ele] não [é] como algo pronto e acabado, como

---

<sup>2</sup> Quando o autor fala em Revelação, com letra maiúscula, se refere à Bíblia Sagrada.

um dado objetivamente imutável, mas sim como um fenômeno que está sempre em transformação, assim como nossa sociedade.” (RODRIGUES, 2013, p. 2).

## 1.1 IGREJA, CORPO E DANÇA NA HISTÓRIA

No meio eclesiástico contemporâneo, é comum encontrarmos discussões sobre a aceitação ou não da dança em programações religiosas ou ainda sobre que tipo de dança é benquisto ou proibido por esta ou aquela denominação. Contudo, a despeito desse tipo de debate acerca de sua autorização ou não, é importante refletirmos sobre como o corpo – lugar onde a dança acontece – e a dança são entendidos nesse contexto. Afinal, toda prática carrega consigo uma compreensão alinhada com a leitura de mundo do sujeito ou da instituição pela qual é acolhida. De acordo com a pesquisadora cristã<sup>3</sup> em Dança, Carolina Gualberto (2007), a dança nesse âmbito pode ser descrita da seguinte forma:

O que sinto na igreja é ainda uma busca por uma dança sem corpo. Impossível? Certamente, mas a maioria de nós ainda não crê nisso de fato. Só para variar, os “conceitos” de uma dança ligada ao corpóreo existem em algumas poucas mentes, mas ainda não atingiram o corpo. Mais uma vez, a teoria separada da ação; o pensamento desligado do corpo; no fim, uma dança apenas de idéias [sic]. (GUALBERTO, 2007, p. 61).

Apesar dessa descrição do que é predominante hoje, pode-se perceber que nem sempre as concepções e perspectivas foram essas. Em vários relatos bíblicos<sup>4</sup>, é possível encontrar referências à prática de danças pelo povo israelita, do qual se origina o cristianismo, como forma legítima de adoração, culto e celebrações<sup>5</sup>. Ao considerar as evidências contidas nas escrituras sagradas, constata-se que a nação de Israel, na Antiguidade, vivenciava a dança pelo menos em três esferas: a religiosa, com danças executadas no templo e presentes nas festas de maio, na festa dos tabernáculos e na festa das colheitas – três épocas importantes para esse povo; a

<sup>3</sup> Especialista em Estudos contemporâneos em Dança, pela Universidade Federal da Bahia, e bacharel e licenciada em Dança, pela Unicamp.

<sup>4</sup> De acordo com AMARAL (2007, p. 2), “[...] a história judaica é conhecida através da Torah (Livro da Lei, equivalente aos cinco primeiros livros da Bíblia cristã, o Pentateuco) e de outros livros como o Talmud, a enciclopédia judaica que reúne a doutrina e jurisprudência da lei mosaica. Esses e outros livros deram origem ao hoje conhecido Velho Testamento, também chamado de Primeiro Testamento, a reunião dos livros que narram a história judaica antes do nascimento de Jesus.”

<sup>5</sup> Cf. na Bíblia Sagrada: Êxodo, 15:20-21; Juízes 11:34; I Samuel 18:6-7; II Samuel 6:12-21; I Crônicas 15:29.

relacionada aos fatos sociais, daqueles mais simples aos mais relevantes; assim como nas festividades agrícolas, que eram comemoradas com canto, música e dança (GUALBERTO, 2007).

Diante disso, observa-se que em algum momento da história do cristianismo ocidental, possivelmente após o estabelecimento do Império Romano (27 a.C.-476 d.C.), os entendimentos sobre o corpo mudaram e até hoje influenciam a aceitação ou não da dança na igreja cristã protestante bem como suas formas de vivência nesse contexto. A principal evidência para tal acontecimento é a possível influência do pensamento filosófico grego na construção dos preceitos cristãos já a partir da Antiguidade, presente, inclusive, nos escritos bíblicos paulinos<sup>6</sup>, que são datados da segunda metade do século I (SHEDD, 2015) e já possuem referências ao pensamento platônico. Segundo estudiosos do assunto, dentre acadêmicos e teólogos, como Amaral (2007), Gualberto (2007), Kivitz (2003 apud GUALBERTO, 2007) e Rodrigues (2013), a tradição cristã passou a interpretar os escritos apostólicos à luz da filosofia grega ao invés de utilizar para tal o próprio Antigo Testamento e o pensamento judaico. Como expoentes desse discurso, além do próprio Paulo de Tarso, podem ser citados, por exemplo, Agostinho (354-430 d.C.), que dialogava com Platão (428-347 a.C.) e Plotino (204-270 d.C.) em sua linha de pensamento, e, mais adiante, Tomás de Aquino (1225-1274 d.C.), aristotélico, por sua vez.

A principal herança do pensamento platônico é a dicotomia entre corpo e mente (ou alma). Para ele, o corpo é a prisão da alma, portanto, o responsável por toda sorte de desgraça e empecilho que são colocados ao homem. Em suas palavras:

É fora de dúvida que, desde o momento em que tenta investigar algo na companhia do corpo, vê-se lograda por ele. [...] E não é no pensamento – se tiver de ser de algum modo – que algo da realidade se lhe patenteia? [...] Ora, a alma pensa melhor quando não tem nada disso a perturbá-la, nem a vista nem o ouvido, nem dor nem prazer de espécie alguma, e concentrada ao máximo em si mesma, dispensa a companhia do corpo, evitando tanto quanto possível qualquer comércio com ele, e esforça-se por apreender a verdade. (PLATÃO apud AMARAL, 2007, p. 7 e 8).

Diante dessa visão fragmentada do homem, o corpo passa a ser visto como uma dimensão inferior; parte que é limitada se comparada à alma, considerada perfeita, eterna e imutável. O mundo das ideias, de onde se origina a alma, seria o

---

<sup>6</sup> Dos 27 livros que compõem o Novo Testamento bíblico, pelo menos 13 cartas têm sua autoria atribuída ao apóstolo Paulo de Tarso.

detentor da verdade e da perfeição, enquanto o corpo habitaria o tão degradado mundo real, material. A verdade, portanto, só poderia ser alcançada pela alma. É a partir desses entendimentos que a teologia tradicional cristã lança seus pressupostos (RODRIGUES, 2013).

Desta feita, em Agostinho, final do século IV e início do século V, período em que o cristianismo se torna religião oficial do Império Romano (380 d.C.), a alma passa a ser chamada espírito; e a verdade e o conhecimento residem em Deus, o qual só o espírito é capaz de alcançar. O corpo continua a ser entendido como obstáculo para tal feito, noção que levou os cristãos a voltarem sua atenção para o espírito e abandonar o cuidado do corpo, pois esse seria o único caminho para a tão almejada plenitude do ser. “A morte é preferível à vida (assim como para Platão), já que aquela nos liberta de nosso corpo mortal, dando liberdade à alma de voltar para junto de Deus (ou ao mundo das idéias [*sic*]), onde obterá todo conhecimento e se deparará com a Verdade.” (AMARAL, 2007, p. 8).

A partir da Idade Média (476-1453), conhecida como idade das trevas, a igreja passa a exercer também poder político e incorpora um discurso de combate a tudo que pudesse ser considerado constituinte do mundo e causador de sua corrupção. Uma das principais características deste período histórico é a polarização dos opostos, num retorno ao pensamento platônico, o que, inevitavelmente, incluiu mais uma vez a compreensão acerca do corpo. Tudo era dicotômico: bem ou mal; céu ou inferno; sagrado ou profano; corpo ou mente. Na prática, as atividades ligadas de maneira predominante ao raciocínio, consideradas equivocadamente como alheias ao corpo, eram as que obtinham privilégio social em detrimento daquelas relacionadas diretamente a um fazer físico-corporal.

[...] o corpo é desprezado, condenado, humilhado. A salvação, na cristandade, passa por uma penitência corporal. No limiar da Idade Média, o papa Gregório, o Grande, qualifica o corpo de “abominável vestimenta da alma”. O modelo humano de sociedade da alta Idade Média, o monge, mortifica seu corpo. (LE GOFF; TRUONG, 2006 apud RODRIGUES, 2013, p. 6).

Com o desprezo do corpo e santificação da alma, a dança também passa a ser condenada por ser diretamente relacionada ao corpo. Nesse contexto, a arte não escaparia ilesa: é considerada estandarte da decadência humana, o que a leva à sua condenação. Assim, esse foi um tempo de perseguição artística, no qual teatros foram

fechados e pantomimos foram feitos ambulantes, por exemplo (GUALBERTO, 2007). Entretanto, nas festas camponesas, a dança continuou sendo praticada em larga escala.

É importante destacar que havia, porém, uma ambiguidade no discurso cristão medieval quando o assunto em pauta era o corpo de Cristo. Em contrapartida ao corpo humano – sujo, errante, fraco, corruptível, cujas sensações deveriam ser evitadas a fim de se fugir do pecado –, há o enaltecimento de um único corpo: o do Filho de Deus (santo, perfeito, sem máculas, incorruptível), cuja encarnação e ressurreição é o principal símbolo da salvação humana, que teria culminância na conversão dos corpos humanos corruptíveis em corpos gloriosos, no período apocalíptico a que se referem às Escrituras (COSTA e FERREIRA, 2013, p. 29-30). Sendo assim, de certa forma, “[...] o corpo é glorificado no cristianismo medieval. O acontecimento capital da história – a encarnação de Jesus – foi o resgate da humanidade pelo gesto salvador de Deus, tomando um corpo de homem.” (LE GOFF; TRUONG, 2006 apud RODRIGUES, 2013, p. 7).

Entretanto, nem o reconhecimento da condição humana de Jesus foi suficiente para a valorização da condição humana com a qual fomos presenteados (MANNING, 2010). Se o próprio Deus não se agarrou a sua divindade, escolhendo experimentar o fracasso, a tristeza, a solidão, o dilaceramento para, por amor, se aproximar de seus filhos, por que, nós, haveríamos de rejeitar com tamanha força tal condição evidenciada no corpo? Essa, com certeza, não foi uma reflexão que ocupou os teólogos e líderes da igreja da Idade Média, motivada por razões políticas e sociais que serão explícitas mais adiante. Até hoje, muitas das concepções cristãs, doutrinas e comportamentos a que temos acesso foram concebidos nesse tempo, o que também é válido para aquilo que se refere ao corpo.

Após o movimento da reforma protestante (segundo grande cisma da igreja, consolidado no ano de 1517), que questionou vários dogmas e práticas da igreja católica romana, surgem as igrejas cristãs protestantes, independentes da igreja católica romana e da igreja ortodoxa (resultante do primeiro grande cisma, o Cisma do Oriente, em 1054). É nessa vertente do cristianismo que mantenho, a partir de agora, o foco desse estudo quando tratar de uma temporalidade posterior à Idade Média.

Avançando historicamente para o contexto do século XVIII, em que o mundo estava passando por profundas mudanças, especificamente no âmbito das igrejas

protestantes, temos que o cristianismo convencional reduziu o significado da vida cristã apenas à vida devocional. Aos poucos e cada vez mais, grandes áreas da realidade humana, como a filosofia, a política, a economia, as artes, a cultura, foram entregues “ao mundo”, pois os cristãos estavam cada vez mais concentrados em atividades piedosas e espirituais, que dariam conta do cotidiano dos fiéis e os afastaria de questões políticas e sociais, contribuindo para a criação de um gueto religioso específico (ROOKMAAKER, 2010). “Se o sistema do mundo era secularizado, destituído de verdadeira espiritualidade, o comportamento dos cristãos também deixou a desejar. E por causa do desinteresse para com o mundo criado, tal comportamento não era fundamentado na realidade.” (ROOKMAAKER, 2010, p. 24). Ainda de acordo com Hendrik Rookmaaker<sup>7</sup> (2010), criou-se uma forma de viver a espiritualidade de maneira fantasmagórica, sem corpo, da qual ainda se tem fortes resquícios atualmente.

## 1.2 CONCEPÇÕES E RELAÇÕES DE PODER

Após esse panorama histórico, nos convém lembrar, como vimos anteriormente, que a capacidade de aglutinar seguidores, o apoio do poder político e econômico e a conjuntura têm levado à hegemonia algumas interpretações teológicas em detrimento de outras (CAVALCANTI, 2004). Portanto, passo agora a relacionar o principal modo de condenação e doutrinação do corpo, que se apropria da dicotomia corpo x alma/mente, com concepções e usos de poder que eram e ainda são convenientes à igreja cristã desde o Império Romano, quando a partir do século IV o cristianismo passa a ser a religião oficial do império, deixando o status de perseguida para o de aliada, até os dias atuais.

Com o domínio da compreensão dicotômica do homem, tendo o corpo como sua parte impura, através da difusão desse entendimento pelos pensadores e teólogos neoplatônicos, líderes da então religião oficial do Império Romano perceberam que propagar essa noção era uma boa estratégia para exercer controle sobre o que acontecia dentro e fora da igreja. Isso porque, naquela época, era intenso o contato com novas culturas e novas religiões, clara consequência da expansão do

---

<sup>7</sup> Fundador e professor do departamento de história da arte da Universidade Livre de Amsterdã. Viveu entre 1922 e 1977 e é considerado um dos principais historiadores e críticos culturais protestantes do século XX.

império, ao mesmo tempo em que a contaminação cultural era tida como ameaça à sua solidez.

Doutrinar o povo através da religião e seus dogmas parecia uma ótima estratégia de controle social. Assim, líderes cristãos conduziram o povo numa direção dicotômica cada vez maior com ênfase exagerada sobre o corpo e sua instrumentalidade e “natural” tendência para o pecado. Com isso, era evitado o envolvimento com as diferentes culturas que possuíam rituais e festividades nas quais o corpo era parte importante, quando não o centro, dos acontecimentos. A noção de pecado e o medo da condenação divina levava, e ainda leva, muitos dos fiéis a manterem um comportamento correspondente àquele esperado pelo estado e pela igreja como sua aliada. “Com essa noção de corpo como um fardo que devemos carregar ao longo da vida, obviamente a dança não era uma expressão vista com bons olhos – especialmente por quase todas as culturas conquistadas terem-na em sua vida social ou religiosa.” (AMARAL, 2007, p. 10).

Investiu-se também na realização de várias adaptações possíveis para que o cristianismo tivesse maior aceitação entre as culturas conquistadas, muitas vezes, afastando-se daquilo que defendia a tradição bíblica, numa tentativa de conciliação entre diferentes religiões e práticas religiosas (sincretismo). Nesse contexto, entretanto, a dança não era um aspecto fácil de ser adaptado (AMARAL, 2007).

Como vimos, na Idade Média – tempo no qual a igreja passa a ter também controle político e, com isso, passa a ser instituição opressora e perseguidora, em termos sociais – as mesmas concepções de corpo foram mantidas. Dessa forma, a dança, histórica e progressivamente, foi perdendo espaço nas práticas religiosas e na visão de santidade da igreja, pensamento contrário àquele encontrado nos escritos sagrados, como já demonstrado anteriormente.

Era interesse do clero e da alta nobreza manter a condição de exclusividade quanto ao acesso à educação e ao conhecimento durante toda Idade Média, o que facilitava o processo de domínio sobre as demais classes sociais.

Os textos sagrados do Cristianismo ficavam em poder do clero, e este, e somente ele, tinha o poder de repassar aos fiéis o que era certo ou errado, de acordo com o que estava escrito. [...] atitude estranha se considerarmos a que era assumida pelos primeiros cristãos. (AMARAL, 2007, p. 12).

Tolher o povo do máximo de manifestações que envolvessem o corpo e suas sensações através do estímulo à crença de que o corpo é o lugar do impuro e da propensão à toda sorte de malefícios ajudava mais uma vez a manter o domínio social da igreja. Desta feita, quaisquer manifestações advindas dele seriam uma influência do mal querendo corromper um espírito bom. Assim, os testemunhos mais constantes sobre a dança religiosa na Idade Média são, antes de mais nada, os interditos diversos que não cessaram de atingi-la (AMARAL, 2007).

E foi dessa maneira que a dança foi cada vez mais sendo afastada do conceito de culto da igreja cristã. É possível inferir que o pensamento dicotômico quanto ao ser humano (corpo x alma) e suas consequências para a dança no contexto religioso cristão teve sua motivação mais relacionada a questões históricas e sociais do que à atenção por aquilo que o texto bíblico expõe, se considerarmos que “[...] os autores do Novo Testamento utilizaram um mesmo termo para indicar corpo, alma e espírito, com base no judaísmo veterotestamentário<sup>8</sup> que apresenta o ser humano como um todo indivisível” (GUALBERTO, 2007, p. 59).

Podemos relacionar, então, o poder exercido pela igreja nesses momentos históricos específicos com a lógica daquele caracterizado por Peter Pál Pelbart (2009; 2007), com base em teorias foucaultianas, como poder soberano, que se ocupava de “fazer morrer e deixar viver”; ou seja, a razão de um soberano ou instituição absoluta ter o direito de exercer poder sobre a vida de alguém reside na sua força última de poder tirar a vida desse alguém. No caso da igreja, essa morte, no Império Romano e mais ainda na Idade Média da história ocidental, poderia ser tanto física quanto espiritual através da condenação do indivíduo por parte do clero com base no julgamento comportamental do sujeito – papel que, no entendimento cristão protestante (pós-medieval, reformado<sup>9</sup>), pertence apenas ao próprio Deus. Isso significa que a igreja exercia sobre os fiéis um poder típico de um regime de soberania, o qual consiste em um

[...] mecanismo de retirada, de subtração, de extorsão, seja de riqueza, dos produtos, bens, serviços, trabalho, sangue. É um direito de apropriar-se de coisas, de tempo, de corpos, de vida, culminando com o privilégio de suprimir a própria vida. Trata-se de um poder negativo sobre a vida, um poder limitativo, restritivo, mecânico, expropriador. (PELBART, 2009, p. 56).

---

<sup>8</sup> Relativo aos livros da Bíblia que correspondem ao Antigo Testamento.

<sup>9</sup> Advindo dos fundamentos difundidos pela reforma protestante.

Pelbart (2009; 2007) aponta, todavia, que essa lógica de poder foi substituída na história ocidental pela lógica do biopoder, da biopolítica, a partir dos séculos XVII e XVIII. No novo regime, o poder “[...] passa a funcionar na base da incitação, do reforço, da vigilância, visando a otimização das forças vitais que ele submete. Ao invés então de fazer morrer e deixar viver, trata-se de fazer viver e deixar morrer. O poder investe a vida, não mais a morte.” (PELBART, 2007, p. 59). Creio que a questão do poder das instituições religiosas sobre as pessoas também acompanhou essa mudança de lógica ao longo do tempo.

Essa forma de poder contemporânea, de acordo com Pelbart (2007), “tomou de assalto a vida”. Isto quer dizer que todos os âmbitos da existência humana foram penetrados pelo poder, que os mobiliza inteiramente e os põe para trabalhar. Como exemplos de aspectos da vida invadidos e violados pelo biopoder, o autor aponta os genes, o corpo, a afetividade, o psiquismo, a inteligência, a imaginação, a criatividade, a subjetividade. E como agentes desse poder as ciências, o capital, o Estado, a mídia e – por que não? – a igreja (PELBART, 2007).

As principais características desse tipo de poder são o anonimato e a flexibilidade de seus mecanismos, o que o torna tipicamente pós-moderno e diluído. Isso significa que ele pode ser chamado de ondulante, acentrado (sem centro), estruturado em rede e de forma molecular (PELBART, 2007).

[...] incide diretamente sobre as nossas maneiras de perceber, de sentir, de amar, de pensar, até mesmo de criar. Se imaginávamos, algumas décadas atrás, ter espaços preservados da ingerência direta dos poderes, por exemplo, o corpo, o inconsciente, ou a natureza, e tínhamos com isso a ilusão de preservar nessas esferas alguma autonomia em relação aos poderes, hoje nossa vida parece integralmente submetida a esses mecanismos de modulação da existência. Até mesmo o sexo, a linguagem, a comunicação, a vida onírica, mesmo a fé, nada disso preserva já qualquer exterioridade em relação aos mecanismos de controle e de monitoramento. Para resumi-lo numa frase simples: o poder já não se exerce desde fora, desde cima, mas sim como que por dentro [...]. Já não estamos às voltas com um poder transcendente, ou mesmo com um poder apenas repressivo, trata-se de um poder imanente, trata-se de um poder produtivo. (PELBART, 2007, p. 57-58).

Dessa forma, verifica-se que o objetivo desse tipo de poder é encarregar-se mesmo da vida do sujeito, a ponto de capturar subjetividades, otimizando-as com vistas ao controle neoliberalista, econômico e do conhecimento. Esse tipo de estratégia acaba por dificultar até mesmo as possíveis formas de resistência, pois, como afirma Pelbart (2007), passamos mesmo a não mais saber onde está o poder e

onde estamos nós. Como esse tipo de poder se relaciona com o corpo e a dança nas igrejas cristãs protestantes hoje?

Voltando ao nosso panorama histórico, segundo Fabiana Amaral (2007), nem os dois grandes cismas do cristianismo foram suficientes para reverter a força da concepção dicotômica do corpo, herdada do movimento platônico e do cristianismo medieval, que ainda encontra eco nas comunidades cristãs protestantes atualmente. Por um lado, a igreja ortodoxa até hoje defende posição contrária a qualquer tipo de manifestação física de adoração, sendo aceitáveis apenas cânticos e orações como formas legítimas de culto. O protestantismo, por sua vez, seguiu durante séculos a mesma condução no que se refere à adoração através de manifestações corporais.

Entretanto, a partir de meados do século XX, no contexto norte-americano e europeu, o cenário começou a mudar em relação a aceitação da dança e de outras artes como forma de louvor no âmbito protestante (GOMES, 2017). Pode-se começar a perceber o surgimento de grupos organizados de dança que passam a atuar durante celebrações e programações religiosas. Ao considerar isto, é importante ressaltar que esse processo não atinge a todas as denominações cristãs da mesma forma, porque essas são muitas e múltiplas. Essa mudança passa a acontecer no Brasil na última década do século XX e ganha expressividade no início do século XIX, como fruto da importação dos modelos estrangeiros (PINHEIRO, 2007 apud GOMES, 2017).

Entretanto, ao considerar a conjuntura nacional atual, apesar dessa aceitação, a forma como essa dança é desenvolvida ainda é preocupante, como foi destacado anteriormente na citação de Carolina Gualberto (2007) quando afirma que a dança nas igrejas protestantes hoje possui uma fundamentação desligada do corpo, ou seja, é uma dança de ideias. Isso nos mostra que o corpo ainda é visto como um obstáculo para a santificação e que, em certa medida, a sua utilização para adoração ainda é carregada de uma visão utilitarista e instrumentalizadora, como comento no item a seguir.

Por que essa concepção ainda é interessante para a igreja cristã protestante brasileira? Respondo: porque, num mundo em constante transformação e que funciona a partir de um regime de poder pautado na lógica do biopoder, na qual interessa o domínio sobre a forma de vida das pessoas, essa abordagem serve ao interesse de manutenção do poder da igreja e doutrinação daqueles que a integram. O poder da igreja já não é mais absoluto, como outrora, mas é efetivo e, para que se mantenha, muitas vezes são desconsideradas concepções bíblicas que

proporcionariam aos fiéis uma forma de vida emancipatória em relação à instituição. De forma simples, é mais rápido e menos trabalhoso levar pessoas a seguirem determinados preceitos por meio do estabelecimento de normas e dogmas do que através do estímulo ao questionamento, à reflexão e à convicção sobre tais princípios. Diante disso, a escolha de parte das igrejas – não todas, ainda bem – é assumir uma atitude tradicionalista e reacionária, “[...] tornando sagrado o passado, demoníaco o presente e aterrador o futuro. Há um medo do novo. Um medo da diferença. Um medo das mudanças. Uniformiza-se, unifica-se, enquadra-se [...]” (CAVALCANTI, 2004, p. 11).

A Ética protestante, obcecada pela palavra, pelo **logos**... restringe a emoção disponível em toda a materialidade corpórea. A sensibilidade capaz de saborear o imediato, de se embriagar com o pictórico, capaz de se eriçar com o sugerido, capaz de êxtase ante o plástico, capaz de se emocionar com o toque... dessa sensibilidade com que o corpo protestante se sente reprimido, e, muitas vezes, sem o saber porque já é insensível. (LIMA JR. apud CAVALCANTI, 2004, p. 19)<sup>10</sup>.

De maneira prática, o problema se torna concreto através da sacralização de formas, modos, usos e costumes, o que favorece o estabelecimento do biopoder. Para Cavalcanti (2004), é como se houvesse a tentativa de parar a “roda do tempo”, ao invés de procurar direcioná-la, contextualizando os ensinamentos cristãos.

Mais sério do que a cristianização de formas culturais é a criação, e o uso, de mecanismos de controle para enquadrar os cristãos nesses moldes, uniformizando-os. Gasta-se todas as energias para enquadrar as pessoas e para combater o novo. Nisso parece se resumir a missão das igrejas. O cristianismo evangélico, antes que um posicionamento teológico, tem-se constituído em uma subcultura isolada, rígida, defensiva e exótica, que sacraliza modas e modelos – inclusive sociais, econômicos e políticos – perdendo o senso crítico de in-conformação e inovação. [...] Voltamos, então, para o âmago da questão: costumes elaborados por seres humanos falíveis são sacralizados, exigidos dos fiéis, e acionada a disciplina eclesiástica para os pecadores (ou questionadores) recalcitrantes. (CAVALCANTI, 2004, p. 20-21).

Essa postura contribui para a criação de uma subcultura cristã. Sobre o tema, Gedeon Alencar (apud BORGES, 2016) afirma o desenvolvimento de uma cultura da negação, a partir da qual os cristãos protestantes se tornam conhecidos não pelo que são, mas pelo que deixam de fazer em nome da fé. Isso quer dizer que “[...] na cabeça e no coração tanto dos protestantes evangélicos quanto do resto dos brasileiros, para

---

<sup>10</sup> Grifo do autor.

ser crente é preciso romper com a identidade nacional e abraçar a *cultura da negação*, isto é, deixar de viver.” (BORGES, 2016, p. 59). Dessa forma, os evangélicos passam a ser aqueles dos quais se espera a negação de comportamentos culturais, como a bebida alcoólica, o fumo, o sexo, a dança, por exemplo, sem a busca por uma fundamentação teológica para tal. A vida evangélica acaba se resumindo, então, a uma vivência de gueto, numa redoma, atrelada a uma subcultura religiosa e demonizadora de tudo o que não é sacro (BORGES, 2016).

Quando o assunto passa a ser arte advinda do âmbito cristão, nos deparamos com aquelas que são benquistas em detrimento das que são rejeitadas. Praticamente não existe produção em cinema, artes plásticas ou artes cênicas. A literatura e a música, normalmente, ganham destaque, mas ainda de forma bastante “confidencial”, ou seja, apenas quem faz conhece. Borges (2016) atribui essa realidade ao fato de se aceitar no meio cristão protestante a poesia, a música e a literatura como “coisas do espírito”, por causa de seus usos litúrgicos ou devocionais habituais, mas se rejeita “as coisas do corpo”, como a dança e a moda, por exemplo. “Novamente, a insistente e platônica dicotomia corpo *versus* espírito.” (BORGES, 2016, p. 63)<sup>11</sup>.

Ainda sobre arte, Borges (2016) não mede palavras para reconhecer que ainda se está muito aquém do que poderíamos chamar de uma produção permeada por um pensamento artístico advinda do contexto cristão:

Se pararmos para pensar, só temos aprofundado essa mentalidade de gueto [...]: temos nossos próprios artistas e festivais (lojas de “roupas de crente”, festa caipira com “crentão”, a tal marcha pra Jesus, filmes evangélicos, peças [...]), temos nossos ícones e, sim, ídolos cafonas [...] parodiando cantores de funk suburbano carioca ou de rap da periferia paulista, cópia da cópia da cópia da cópia, a tal “arte cristã”. [...] nesse contexto de criatividade e arte, quando o vocábulo *cristão* deixa de ser substantivo e vira adjetivo, estamos falando de algo bem ruizinho. (BORGES, 2016, p. 61)<sup>12</sup>.

Com essa exposição, não quero vir a defender uma postura que não leve em conta quaisquer reflexões sobre as possíveis ou não contextualizações da mensagem de Jesus Cristo ao tempo e cultura presentes. Antes, quero inferir que é preciso olhar para as normas e dogmas que nos são postos de maneira crítica a fim de observar suas origens e repensá-los da forma mais alinhada possível com aquilo que está

---

<sup>11</sup> Grifo do autor.

<sup>12</sup> Grifo do autor.

contido tanto nos ensinamentos cristãos quanto nas produções artísticas e acadêmicas atuais.

Dessa forma, concordo com Borges (2016) quando afirma que, se por um lado, aceitar a cultura sem reservas, apenas para ser cristãos reconhecidamente alinhados com pensamentos contemporâneos, é ingenuidade e até tolice, apenas demonizá-la e rejeitá-la é ignorância. Assim como ele, defendo que é preciso se dar ao árduo trabalho de examinar nossa cultura, “nosso jeito de ser gente-em-sociedade”, a exemplo do apóstolo Paulo de Tarso, que se debruçou seriamente sobre a questão da relação do evangelho com a cultura de seu tempo e da tensão existente entre eles.

No que se refere à dança, é possível concluir que, tendo os escritos bíblicos como base, não há indícios de que ela seja uma forma ilegítima de adoração ou louvor para o cristianismo – pelo contrário – e nem de que o corpo é um aspecto menor da existência do ser humano. Posto que a dicotomia pregada por Platão e pela tradição cristã não encontra respaldo nem na tradição judaica (de onde se origina o cristianismo) nem na própria Bíblia. É necessário voltar um pouco mais e partir do pressuposto de que o ser humano não é apenas mente ou apenas corpo, mas uma totalidade indivisível no momento presente (AMARAL, 2007). Como afirma Brennan Manning (2010, p. 131): “A pessoa é um espírito-no-corpo-e-no-mundo. O espírito não é esotérico ou desincorporado. A matéria e o espírito são uma só coisa.”

### **1.3 DANÇA NO CONTEXTO CRISTÃO PROTESTANTE HOJE NO BRASIL**

Desde o final do século XX e no início do século XXI, a dança tem cada vez mais conquistado espaço nos ambientes religiosos de confissão cristã protestante no Brasil. Como já citado, existem denominações que não aceitam esse tipo de arte como forma legítima de adoração e culto a Deus. Mas, a despeito delas, muitas hoje já incorporaram esse tipo de criação a sua liturgia, programações e eventos. Se, anteriormente, trouxe à pauta neste estudo aquilo que é relevante para o entendimento da aceitação ou proibição da dança no contexto eclesial, agora gostaria de focar na forma como a dança é concebida e desenvolvida nesses ambientes.

Há mais de 13 anos, integro o universo da dança em igrejas protestantes, na cidade do Recife, e, durante esse tempo, participo de inúmeros eventos voltados para

quem a pratica, além de outras programações não especificamente direcionadas para tal público. Em tais ambientes, é comum a apresentação de mais de um grupo de dança no mesmo dia e, honestamente, ao assistir alguns destes trabalhos e conversar com dançarinos, fica nítida a sensação de que todos possuem o mesmo tipo de formação, movimentação e pensamento sobre a dança, apesar de terem advindo de diferentes contextos.

Isso se tornou comum porque, para quem está próximo desse campo, é notória a crescente busca pelo estabelecimento de um tipo de dança que caracterize a “dança cristã” (assim, de forma genérica e abrangente, como única forma de adoração possível), o qual já possui alguns grupos considerados expoentes no Brasil.

Como o objetivo desse estudo não é criticar este ou aquele grupo especificamente, vou me reservar o direito de não os citar nominalmente, mas farei uso de algumas literaturas utilizadas por eles em defesa do que chamam de “dança de adoração” ou “dança profética”, em geral. Guardadas as devidas especificidades entre os tais, passo agora a expor alguns dos conceitos e noções que têm sido largamente difundidos acerca desse tipo de produção e que têm influenciado muitos novos grupos de dança através de eventos, palestras, festivais, escolas de dança, etc. As noções aqui apresentadas são aquelas que julgo merecerem um pouco mais de atenção por corroborarem concepções que, anteriormente, vimos ser reforçadas em prol de uma manutenção de poder da igreja sobre o indivíduo e também da doutrinação da vida do sujeito.

Importante ressaltar também que a crença nesses postulados ou suas formulações não se relaciona necessariamente com uma falta de formação acadêmica ou técnica<sup>13</sup> daqueles que os afirmam. Pelo contrário, cada vez mais pessoas envolvidas neste contexto procuram os cursos superiores de Dança ou de áreas afins e/ou a realização de aulas técnicas diversas. Para exemplificar cada tópico, trago alguns trechos e pensamentos expostos no livro *Louvai a Deus com danças*, da autora Isabel Coimbra<sup>14</sup>, referência neste tipo de dança no Brasil e exterior.

---

<sup>13</sup> Para saber detalhadamente sobre alguns grupos e líderes (incluindo nomes e suas formações em Dança ou áreas afins), consultar o trabalho de conclusão de curso da pesquisadora Sigmara Caitano Gomes, no qual ela apresenta um panorama daqueles que são expoentes no Brasil, sua atuação e lideranças. Consta a referência completa na seção específica no fim desta pesquisa.

<sup>14</sup> “Isabel é formada em Balé Clássico pela Fundação Clóvis Salgado e Estúdio Joaquim Ribeiro, graduada em Educação Física pela UFMG, pós-graduada em Educação Física Escolar pela PUC-MG e em Lazer [pela] UFMG, mestrado em Educação Física pela UFMG e doutoranda [em 2013] em Estudos Linguísticos na linha Linguagem e Tecnologia, com a pesquisa sobre a Semiótica da Dança pela UFMG e Paris IV – Sorbonne, na França.” Cf. no artigo “*Dança na mochila*” com Isabel Coimbra, disponível em: <<http://www.lagoinha.com/ibl-noticia/danca-na-mochila-com-isabel-coimbra/>>. Acesso em: 30 nov. 2017.

Questões que embasam o comportamento ou concepção dos grupos de dança cristãos, normalmente, não ocupam muito tempo dos encontros dos mesmos. Muitas vezes, por haver admiração em relação a determinado grupo que tenha maior projeção, outros grupos seguem a forma estética de dança daquele, sem muitos questionamentos; inclusive, porque já são bem aceitos nos meios eclesiásticos.

Entretanto, isso não é o que acontece com todos os grupos. Partindo da análise do livro *Louvai a Deus com danças*<sup>15</sup>, é possível perceber que existe a consciência da herança do pensamento dicotômico platônico e dualista que dominou a Idade Média e como ele é influente para a manutenção de valores que foram cristalizados e naturalizados, impedindo o desenvolvimento da dança em contextos eclesiásticos. Como podemos ver a seguir:

Historicamente, a dança, em razão dos vários estigmas de imoral e corrupta que lhe foram impostos [...] desde o Império Romano [...] foi condenada por cristãos, líderes políticos e intelectuais. [...] após a queda do Império Romano, a ação da Igreja Católica Romana, aliando-se aos senhores feudais contribuiu para dar unidade à Europa [...] Essa parceria era fonte e sistema de autoridade na época, geradora de regras e códigos morais que condenavam todas as ações carnais e o hedonismo. [...] sob a perspectiva de uma visão de corpo dicotomizada entre sua forma biológica e seu espírito, o corpo biológico foi relegado a segundo plano, ignorado, punido [...] Essas discussões pontuaram a dança [...] como indicativo de degeneração humana. O movimento protestante herdou o mesmo modo de pensar [...]. (COIMBRA, 2003, p. 37-38).

A autora ainda afirma que essa noção não está alinhada com aquilo que está exposto na Bíblia, defendendo que a mesma apresenta uma visão do ser humano em sua unidade e totalidade.

Ainda no sentido de uma consciência sobre o sentido da arte e a dicotomia sensível/inteligível, a autora apresenta posicionamentos críticos e interessantes, buscando referências em autores como Merlau-Ponty, e sua defesa do homem como ser uno e indivisível, e Paul Valéry. Ela afirma que o sentido da obra de arte reside nela mesma e de que a dualidade sensível *versus* inteligível, corpo e mente, deve ser superada a partir de um movimento construtor de valores em direção a perspectivas de novas realidades a partir do ser. Ainda afirma que é importante ressaltar que o homem é um ser histórico e, portanto, contextualizado socioculturalmente (COIMBRA, 2003).

---

<sup>15</sup> Que tem sido referência para diversos grupos de dança cristãos, já tendo sido reeditado, inclusive.

Porém, o que se pode notar é que para além dessa consciência, que poderia gerar discursos e práticas diferentes em dança para hoje, há exatamente o contrário – e a contradição parece não ser percebida. Ao mesmo tempo em que se critica uma visão dualista do homem, quando se fala da dança na igreja, pelo menos dentro da perspectiva em que estamos analisando aqui, aspectos espirituais sempre são privilegiados em relação ao que poderíamos chamar de investimento ou desenvolvimento corporal, além de ser defendida uma visão instrumentalizadora da dança, na mesma obra, como podemos perceber nos trechos que seguem.

Em primeiro lugar, destaco um texto em que a autora afirma a arte, sobretudo, como instrumento para propagação do evangelho, em dissonância com o dito anteriormente de que o sentido da obra de arte encontra-se nela mesma:

A arte pode fornecer vislumbres da vida interna do ser humano, da qualidade e das necessidades de sua alma, além de certa apreciação de princípios espirituais. [...] Entretanto, acima de qualquer coisa, ela deve ser gerada no coração de Deus. [...] A arte, nesse sentido, **deve ser instrumento** de adoração e de anunciação das boas-novas do reino. (COIMBRA, 2003, p. 53)<sup>16</sup>.

Considerando-a como instrumento, portanto, sem um fim em si mesma, relega-se a segundo plano também um pensamento artístico e a preparação corporal e técnica daqueles que integram tais grupos, como vemos nos trechos a seguir:

Em relação à dança, diferentemente do mundo secular, Deus não se importa com o que o ser humano está interpretando artisticamente, muito menos se este desenvolve uma bela performance corporal. Deus busca adoradores, pois ele se manifesta em meio aos louvores do seu povo (Sl. 47.5). O Senhor não quer a nossa interpretação de alegria ou de júbilo; ele quer o nosso coração contrito, ele quer a nossa adoração. (COIMBRA, 2003, p. 93-94).

Não devemos estar preocupados em agradar ao homem, mas a Deus em primeiro lugar. Deus não faz acepção de pessoas. Ele não escolhe bailarinos bem treinados corporalmente para o servir, ele quer o adorador. Claro que o nosso desejo é fazer o melhor para o Senhor, por isso devemos buscar a excelência para Deus nos esmerando nos ensaios e nos treinamentos corporais coerentes com a proposta do louvor e da adoração. (COIMBRA, 2003, p. 114).

Outra questão a ser ressaltada é que, em nenhum momento é afirmada a necessidade de a dança precisar ser uma “arte encarnada”<sup>17</sup>, própria mesmo do

<sup>16</sup> Grifos meus.

<sup>17</sup> O uso do termo “arte encarnada” ou “dança encarnada” é feito nesse estudo como sinônimo de uma arte ou dança que se constrói a partir da consideração real da materialidade do corpo, de forma corporificada, e não apenas a partir de ideias; é a busca por uma dramaturgia que se desenvolve no e pelo corpo. A expressão é como

corpo, o que leva ao que aponta Carolina Gualberto (2007) quando afirma que nas igrejas hoje é realizada uma dança sem corpo. Abaixo, uma citação que exemplifica a defesa de uma dança que pode ou não ser “desencarnada” – aparentemente, este não é um eixo que merece um grande investimento, o que provavelmente explica a falta de propriedade ou imaturidade da maioria dos grupos de dança do contexto cristão quando o assunto é dramaturgia corporal.

A dança no louvor e na adoração não é uma prática corporal por ela mesma, muito menos uma exibição artística como complemento da liturgia. A dança, nesse contexto, é parte integrante do louvor. Nela, a essência de total entrega do adorador se manifesta por uma espontaneidade responsiva, trazendo toda a congregação para momentos de júbilo, libertação e restauração na presença de Deus. (COIMBRA, 2003, p. 73).

Em consequência desse tipo de entendimento, mesmo nas vezes em que a participação em aulas técnicas é estimulada, o principal argumento para tal não é voltar a ênfase da prática de dança para o desenvolvimento corporal, mas a busca de agradar a Deus através de uma “dança excelente”. Assim, quando há preocupação com um investimento em aulas técnicas de dança, essa visão fundamenta, geralmente, a busca por um tipo de treinamento corporal tecnicista, fazendo com que essa perspectiva dos processos de ensino-aprendizagem, que valoriza a repetição e execução de passos, seja estimada em detrimento de um ensino contextualizado, que estimule o desenvolvimento expressivo, sensível e criativo do estudante.

Nesta concepção, além de aspectos estéticos do trabalho, aspectos também discursivos acerca do que se dança são relegados a segundo plano, ignorando questões poéticas, dramáticas e performativas que, além de comunicar algo, poderiam incitar sensações, sentimentos e reflexões necessárias ao espectador. Como o foco está voltado para questões espirituais, o treinamento técnico e criativo nunca é valorado de maneira equivalente às questões do espírito. No trecho que segue, fica claro esse posicionamento:

Para Shedd (1987), poucas são as atividades das quais participamos que não podem ser aperfeiçoadas com preparo e treinamento. Exercícios físicos, por exemplo, dão ao atleta e ao bailarino possibilidades de uma otimização dos movimentos corporais. [...] Cultuar e adorar também exige preparo, pois Deus tem para nós importância infinitamente maior que qualquer auditório ou

---

metáfora do entendimento de que o todo conhecimento é incorporado, ou seja, pelo fato de sermos corpo, dotado de infinitas possibilidades sensório-motoras, não é possível conceber a cognição de forma separada dos processos sensório-motores, pois a mesma depende – só acontece a partir – da experiência da ação corporal. Para saber mais sobre essa linha de pesquisa, cf. Nóbrega, 2005.

teatro, e ele merece o melhor que podemos lhe dar. Alguns passos são essenciais para a realização de um preparo para a adoração [...]. (COIMBRA, 2003, p. 73-74).

Na sequência da referida citação, todos os “passos” elencados estão relacionados a aspectos da espiritualidade cristã, quais sejam: necessidade de oração diária; quebrantamento e arrependimento; ser liberto de tudo que impede nossa comunhão com o Espírito Santo; obediência; ter a adoração como estilo de vida, e não, considerá-la apenas nos momentos de apresentação ou ensaio (COIMBRA, 2003). Nenhuma referência à prática da dança é apresentada.

Cabe, aqui, fazer uma observação importante: não quero com este apontamento diminuir a importância que as questões espirituais devem ter para aqueles que praticam a dança no contexto religioso – todas as que foram apontadas até agora são bem caras a minha prática de dança na igreja e vida cotidiana guiada pelo cristianismo também. Entretanto, não posso deixar de criticar o privilégio que é dado apenas a elas em detrimento da realização de uma dança artística cristã, embasada na área de conhecimento específico que é a Dança e que, por isso, deve se ocupar também de questões técnicas, dramáticas e criativas, dentre outras, concernentes a este campo.

A partir dessas colocações, gostaria de destacar apenas mais outros dois aspectos ligados a esse entendimento da dança no contexto cristão. O primeiro é que, com a desvalorização do corpo, as técnicas de dança também são rejeitadas e, parte-se para a proposição de nova nomenclatura a fim de designar, ou enquadrar, toda e qualquer criação em dança produzida no contexto cristão na mesma categoria. Normalmente, os nomes atribuídos são “dança de adoração” ou “dança profética”. Quando os grupos de dança cristãos se identificam como grupos que fazem uma dessas duas danças, geralmente, o fazem em negação ao reconhecimento ou identificação do grupo com alguma técnica de dança específica, como podemos ver a seguir:

Historicamente, a dança apresenta estilos e escolas técnicas corporais distintas, por isso é natural quando algumas pessoas me perguntam qual é o nosso estilo de dança: É Balé Clássico? É Dança Moderna? A minha resposta é simples: “O nosso estilo e a nossa escola é a do Louvor e Adoração”. Aleluia! (COIMBRA, 2003, p. 90).

Contudo, é importante pontuar que, ao fazer uma análise estética das produções artísticas destes grupos, a maioria deles apresenta movimentações que são inspiradas – não é possível afirmar que os dançarinos fazem aulas técnicas rotineiramente e, por isso, o termo “inspiradas” – nas poéticas do balé clássico e da dança moderna. Provavelmente, isso acontece porque a prática da dança nas igrejas cristãs protestantes brasileiras é contaminada, de maneira enfática, pelos processos e culturas em que tiveram origem a própria igreja do Brasil. Ou seja, tendo as igrejas evangélicas brasileiras herdado influências diversas do cristianismo protestante da Europa e do sul dos EUA, é esperado que também sejam aceitas de forma ampla as formas artísticas desses locais, o que privilegia a dança clássica e a moderna quando falamos do corpo como lugar de expressão. Por outro lado, a cultura local e as influências africanas são constantemente associadas ao pecado e aquilo que é profano, principalmente, no âmbito tradicional evangélico – as igrejas pentecostais e neopentecostais lidam de outra maneira com esse tipo de influência.

Ao rejeitar a identificação com as técnicas de dança já existentes, há a tentativa de criação de uma normatização, que se pretende nova, para aquilo que é realizado, o que, creio eu, contribui para uma nova forma de doutrinação do corpo e coerção do desenvolvimento expressivo e criativo dos intérpretes, princípio tão caro à prática da dança. Um exemplo que podemos citar é o conteúdo do item “as várias maneiras de adorar a Deus com danças”, do referido livro, quando para cada tipo de dança apresentado é exposto também o tipo de movimentação que o compõe, com base na argumentação de que “os gestos corporais e a movimentação no tempo e no espaço devem estar em inteira intimidade com o conteúdo, que é o louvor e a adoração.” (COIMBRA, 2003, p. 106), ao que seguem as seguintes descrições: 1. Danças de júbilo – expressão de alegria e regozijo. Movimentação: giros, saltos e “movimentos que explodem como fogos de artifício” (COIMBRA, 2003, p. 108); 2. Danças de guerra – movimentos em marcha variados pela intensidade e vigor corporal, saltos, sapateados e giros. “Movimentos semelhantes aos de uma luta com espada e escudo, um em cada mão” (COIMBRA, 2003, p. 110-111); 3. Danças de intercessão – “atitude de súplica junto ao trono de Deus, mediante movimentos de prostração, reverência e de um trabalho corporal iniciado a partir do ventre, com contração abdominal projetando todo o tórax para frente. Elevação corporal a partir do ventre com tórax e braços projetados para cima, em direção ao alto da cabeça, como se fôssemos nos prostrar para trás”. (COIMBRA, 2003, p. 112); 4. Danças de adoração – movimentos

de elevação e prostração corporal em que todo o corpo se transforma (“é como um derramar e evaporar em aroma suave em direção ao Altar Santo”). Giros variados, saltos, movimentos suaves e de contemplação (COIMBRA, 2003, p. 114).

Diante disso, fica nítida a influência que os pensamentos platônico e cristão medieval ainda exercem em larga escala na prática desses grupos de dança, mesmo quando o discurso já os aponta como concepções que a inferiorizam como forma artística legítima de culto e adoração cristã. Há, de fato, um distanciamento entre prática e discurso – considerando os casos em que o discurso já é, de certa forma, embasado historicamente e consciente. Nesse sentido, é necessário dizer que “dança de adoração” ou “dança profética” não são novos estilos ou técnicas de dança; no máximo, são concepções que partem das diretrizes já apresentadas aqui para direcionamento de como a dança deve ser realizada no contexto cristão, a partir do entendimento de alguns líderes religiosos. No terceiro capítulo, tenho a ousadia de propor novos pensamentos e práticas para esse contexto.

## 2. PENSAMENTOS DE DANÇA

*[...] a dança, antes de ser um bom exercício corporal e puramente movimento, é arte, e isso requer necessidades e reflexões outras que não só as de uma atividade física.*

Carolina Gualberto (2007, p. 30).

O entendimento da dança como arte é extremamente importante quando nos propomos a debruçar nossos questionamentos e reflexões sobre ela. Partindo desse pressuposto, já a encaramos como uma produção que vai além do puro entretenimento e lazer ou mesmo de uma atividade física praticada com intuito exclusivo de proporcionar bem-estar e saúde. Considerando o contexto do qual estamos tratando neste estudo, diria que também é preciso apreciar a dança como arte no contexto cristão evangélico para que seja possível propor novas formas de concepção e prática da mesma nesse âmbito.

Dentre os tantos aspectos que podem ser desenvolvidos a partir dessa perspectiva, dois me parecem de fundamental importância para a contribuição que busco dar com esse trabalho para a área da dança praticada nas igrejas cristãs protestantes: a compreensão da dança como área de conhecimento específico e como ação política no mundo.

Dessa forma, antes de apresentar possíveis caminhos para o pensamento e prática da dança naquela conjuntura específica, trato aqui desses dois aspectos a fim de que consideremos que cada dança tem seus porquês e construções num determinado momento histórico e que é importante o entendimento político da dança para pensar práticas coerentes com uma vivência religiosa que seja política emancipatória, e não, doutrinária. Ou seja, uma vivência que impulse o sujeito a viver sua fé de forma consciente, contextualizada, reflexiva e a partir de um processo autônomo de tomada de decisões.

### 2.1 – ÁREA ESPECÍFICA DE CONHECIMENTO

Durante muito tempo, a arte foi considerada apenas como fonte de entretenimento e lazer. Entretanto, no início do século XX, no Brasil, de acordo com Débora Tadra et al. (2009), alguns movimentos artísticos e educacionais, como a Semana de Artes Moderna (1922) e a Escola Nova<sup>18</sup>, por exemplo, começaram a impulsionar a investigação acerca de novos métodos de ensino da arte e o avanço de seu entendimento como pesquisa pedagógica, contribuindo para alargar tanto a noção da arte como área de conhecimento específico quanto seus conteúdos, já que anteriormente apenas as disciplinas de desenho, trabalhos manuais, música e canto orfeônico eram considerados conteúdos artísticos nas escolas de ensino básico.

A partir dos anos de 1970, com a Lei de Diretrizes e Bases da Educação Nacional (LDBEN – nº 5692/71), surgiram os primeiros cursos de ensino superior voltados para formação específica do professor em Educação Artística. Porém, o profissional formado nessa área tinha um caráter polivalente, tendo que desenvolver habilidades para ensinar da música às artes cênicas, passando ainda pelas artes visuais. Com a publicação da LDBEN de 1996 (Lei nº 9.394/96) e dos Parâmetros Nacionais Curriculares (PCN) de 1997, a arte passa a ser considerada obrigatória no ensino básico e é reconhecida sua divisão em quatro grandes áreas: artes visuais, dança, música e teatro (TADRA et al., 2009). A partir disso e da luta de diversos movimentos sociais, artísticos e educacionais, cada vez mais as áreas artísticas foram sendo reconhecidas como campos específicos de construção de conhecimento. Para a Dança, isso significou a criação de vários cursos superiores voltados para a área no final do século XX e, principalmente, início do XXI<sup>19</sup>.

Entretanto, a criação de formações especializadas não assegura a garantia de espaço nas instituições de ensino formal nem o combate à tendência de hierarquização entre saberes, a partir da qual as artes são menosprezadas como áreas de construção de conhecimento se relacionadas a outras ciências. Portanto, para os que buscam comprometimento com a área, ainda se tem muito a conquistar em termos de respeito e reconhecimento, principalmente, em Dança.

Essas conquistas e entendimentos são de fundamental importância tanto para promoção de uma nova concepção social acerca do assunto, quanto para garantia de profissionalização e desenvolvimento científico da área. No que tange ao contexto

---

<sup>18</sup> Para mais detalhes sobre esse processo, cf. TADRA et al., 2009.

<sup>19</sup> Antes dessa institucionalização mais alargada, já havia alguns cursos superiores na área da Dança no Brasil, como é o caso do curso da Universidade Federal da Bahia, criado ainda na década de 50 do século XX.

destacado nesta pesquisa, compreender a dança como área específica de construção de conhecimento e arte contribui para a busca de práticas artístico-pedagógicas que se ocupem da formação de um pensamento artístico, crítico e reflexivo por parte do sujeito que dança na igreja e do desenvolvimento de seu potencial expressivo.

Diante disso, a primeira reflexão que desejo trazer aqui é a de que para reconhecer a Dança, ou qualquer outra arte como campo específico do conhecimento, é necessário entendê-la como linguagem, que possui conteúdos, estruturas e conhecimentos próprios.

Todas as formas artísticas se nos apresentam como formas de linguagem: pintura, escultura, música, dança, poesia, arquitetura, e assim por diante. Dentro da especificidade de cada linguagem, as formas – visuais, musicais, cinéticas, arquitetônicas – nos comunicam um conteúdo, mas não ao nível ilustrativo ou anedótico, reproduzindo algum objeto ou episódio incidental. Seu conteúdo é bem mais profundo. (OSTROWER apud TADRA, 2009, p. 49).

Assim, não é qualquer tipo de dança que gera conhecimento, sendo alguns trabalhos ou formas de dança praticadas de forma impensada e mecanicista. A partir desses entendimentos, é possível inferir a relevância que o ensino técnico possui para a formação em dança, ressaltando, entretanto, que, sozinho, não garante uma formação integral na área. Apesar de os conhecimentos técnicos serem conteúdos específicos significativos da Dança, se ensinados de forma mecânica e reprodutivista apenas, não são capazes de proporcionar valores criativos, reflexivos, afetivos e cognitivos que uma formação em Dança que se preocupa em ir além da visão tecnicista deve oferecer (TADRA et al., 2009). Ressalto, portanto, a importância da contextualização dos conteúdos ensinados com o tempo histórico e realidade social em que se dá o ensino e do estabelecimento de relações entre a área da Dança e outros campos de construção do conhecimento.

Sendo assim, a dança propicia não só um treinamento corporal, mas o desenvolvimento da percepção artística e estética do sujeito, além da sensibilidade e da criatividade. “[...] é na relação ação e sensibilidade, ação e pensamento que a dança estabelece as conexões com a realidade [...]. Quando falamos em ação, sensibilidade e pensamento, conectamos o movimento à reflexão e à cognição, estabelecendo vínculo importante entre arte e ciência.” (TADRA et al., 2009, p. 50).

Nessa perspectiva da Dança como ciência, uma afirmação importante a ser feita é a de que a Dança não precisa deixar de ser arte para ser ciência. “Ela é, ao

mesmo tempo, uma ação cognitiva do corpo e um ato estético, pois que obedece a parâmetros sistêmicos e evolutivos que validam a sua prática.” (CAZÉ, 2007, p. 28). Quando Clotildes Cazé (2007) fala de parâmetros sistêmicos e evolutivos que legitimam a Dança como área específica do conhecimento, aponta que a Dança tanto quanto qualquer outra área da ciência: tem a produção de conhecimento como um de seus objetivos; é uma atividade experimental, que exige procedimentos metodológicos bem definidos que conduzam a um resultado final coeso e coerente; e que, através de suas pesquisas, contribui para a permanência do ser humano no mundo.

A autora ainda reforça que o conhecimento da Dança se constrói no corpo; ou seja, é o corpo produzindo conhecimento em si. “O saber corporal faz-se a partir da percepção que o corpo tem do mundo à sua volta. É um saber sensório-motor, só se aprende fazendo.” (CAZÉ, 2007, p. 28). Esse saber pode ser sistematizado tanto em forma de criação artística quanto de pesquisa científica ou ambas.

A partir dessas considerações, mais uma vez afirmo a necessidade de desconstrução da ideia de que existem hierarquias entre os saberes. Pesquisas artísticas assim como pesquisas científicas implicam disciplina, dedicação, tempo de crise, busca de novos conhecimentos, utilização de criatividade, interação pela troca, preocupação com o processo de elaboração, com o processo criativo em si, o que promove ganhos para essas áreas de conhecimento (CAZÉ, 2007).

## **2.2 – AÇÃO POLÍTICA**

A dança, como toda arte e atividade humana, reconheçamos nós ou não, traz consigo um caráter sociológico; é uma realidade social. Isso quer dizer que, assim como as leituras teológicas de que falamos no primeiro capítulo, está sempre contextualizada com seu momento histórico e que é produzida e condicionada pela humanidade do sujeito que a produz ao acolher suas aspirações, entendimentos, necessidades específicas, modo de vida, etc. Ela busca sua permanência no mundo e, na medida em que resiste ao tempo através de seus registros-vestígios, torna-se testemunha de seu momento sócio-histórico-cultural; é produto social com caráter documental (CAZÉ, 2007; GUALBERTO, 2007). Esse aspecto é de fundamental importância quando consideramos que “[...] a humanidade é construída apoiada em muitos fragmentos de memórias.” (CAZÉ, 2007, p. 26).

Sendo assim, pode-se afirmar que, numa criação artística, “[..] no fluxo contínuo de transformação e de contaminação e na organização da sua fala são encontrados traços não apenas do consciente e do inconsciente, mas também do ambiente cultural e suas condições de constrangimento.” (SETENTA, 2008, p. 60). Isso evidencia que, mesmo num produto artístico que se apresente como solo e ainda mais naqueles de caráter grupal, o(s) sujeito(s) criador(es) carrega(m) referências de outros sujeitos e circunstâncias.

Ele está vinculado não só às leis e normas institucionalmente e culturalmente constituídas, como também aos diferentes outros que estão nele compartilhados e transformados em ação. O sujeito encontra-se num processo de comunicação com o outro e não é entendido como um sujeito isolado. (SETENTA, 2008, p. 60).

Diante disso, numa escala variável, temos que a arte, e a dança, inevitavelmente, se refere constantemente à própria condição humana e também a questionamentos e reflexões acerca da conjuntura social na qual está inserida. Ela sempre formula visões de mundo e se constitui a partir de formas de estar no mundo. Nesse sentido, ocorrem suas indagações e tentativas de respostas para as mesmas (OSTROWER apud TADRA, 2009).

Seja a partir de um agir consciente ou não, este é o motivo pelo qual toda criação em dança – e em qualquer linguagem artística – está posta no mundo como ação política, aqui tratada no sentido de acontecimento que causa interferência, fricção, transformação ou corroboração na conjuntura na qual está inserida e/ou para a qual se projeta. Assim, cabe ao sujeito manter-se alheio a este aspecto de seu fazer artístico ou direcioná-lo de forma consciente para intervenção no mundo.

Ao considerar esses pressupostos, a autora Jussara Setenta (2008) propõe, em seu livro *O fazer-dizer do corpo*, a performatividade como um modo de estar no mundo coerente com a contemporaneidade, cuja proposta julgo pertinente. Em sua proposição, ela defende a performatividade como ato e lugar de fala; expressão do sujeito que ressignifica formas já conhecidas de expressar entendimentos da sua realidade.

Para além da concepção defendida por Setenta (2008), o conceito de performatividade é trabalhado por outros autores e correntes teóricas que discutem aspectos e elementos que caracterizariam ações performativas imbricadas a contextos culturais diversos. Nesse sentido, a performatividade é repensada como

ação estético-política, inevitavelmente, conectada a formas de agir no mundo, valores e, até mesmo, crenças variadas. Nessa direção, em uma perspectiva mais culturalista, a performatividade apresenta aspectos sociais de grupos, coletivos, comunidades, povos e países, que, organicamente, se constroem por costumes cotidianos e performáticos. Ana Valéria Vicente (2009) explica como a questão é abordada por Homi K. Bhabha, sob esse viés, da seguinte forma:

Segundo ele [Bhabha], é justamente na ambivalência do signo nacional, escolhido para representar um conjunto homogêneo, e sua impossibilidade de realização plena na prática cotidiana, que novas narrativas surgem, questionando a capacidade representativa desses signos. [...] Essa ambivalência enfatizada por Bhabha tem, nos conceitos de pedagógico e de performativo, um modo de ler os textos produzidos no interior da nação. [...] o pedagógico tem uma temporalidade continuísta, cumulativa [...] o performativo introduz a temporalidade do entre-lugar, um espaço de fronteira entre discursos, que desestabiliza o significado de povo como homogêneo. De forma simplificada, pode-se entender a dimensão pedagógica como uma ação que ratifica as ideologias do poder e a dimensão performativa, como aquela que cria fissuras nas lógicas hegemônicas. (VICENTE, 2009, p. 26-27).

Para os fins a que se destinam este estudo, mantenho o foco na noção defendida por Setenta (2008), ou seja, performatividade como ato e lugar de fala, a partir da qual para cada novo questionamento ou reflexão sobre a qual o sujeito se debruça, seja inerente a busca por uma resposta correspondente específica, não fazendo uso apenas de seu repertório anterior de conhecimentos – do qual jamais poderá ser isento –, mas também e, sobretudo, investigando os caminhos alternativos de resolução para os quais a própria indagação aponta. Essa concepção é definida por ela da seguinte forma:

O conceito de performatividade refere-se a um modo de estar no mundo, podendo ser aplicado às relações pessoais, sociais, políticas, culturais e artísticas. A performatividade se caracteriza por movimentos inquietos, questionadores – aqueles que não se satisfazem com respostas já dadas e trabalham para perturbar o domínio do “o que”, “para que/quem”, “porque” em favor de um “como” que precisa ser sempre construído. Dela faz parte a necessidade de mudanças porque se refaz a cada tentativa de resposta às inquietações que aparecem no processo de constituição de sujeitos/sociedades. Ainda, não tenta fixar o presente, em vez disso, desloca-o. Traz para o presente marcas passadas e indica, no mesmo presente, marcas futuras. (SETENTA, 2008, p. 83).

Essa postura, aplicada ao fazer em dança, implica buscar compreensões do mundo de forma diferenciada, através das vivências corporais, a fim de abrir caminhos

para interações críticas com as questões investigadas, sejam elas de que ordem forem. Sendo assim, a dança se torna política no processo de construção e organização de uma fala que se dá a partir de reflexões críticas (SETENTA, 2008).

São fazeres que levam a dizeres específicos, fazeres que são considerados enquanto atitudes que podem ser encaradas como condutas políticas. A performatividade conecta o poder fazer aos poderes instituídos – social, histórico, econômico e político. A performatividade promove a co-relação [sic] indissociável entre o que se faz e o que se diz – dizer o que faz, fazendo o que diz. (SETENTA, 2008, p. 84).

Além da coerência entre o pensar-fazer-dizer, outro aspecto da performatividade sublinhado por Setenta (2008) é que ela substitui a busca por uma unidade pela singularidade. Ou seja, ela não se prende a ter que ter como resultado a produção de um consenso, mas exercita o cultivo do comum, do coletivo, do compartilhado. A condição política implícita na performatividade se dá, dessa forma, a partir também da tolerância à presença do diferente, e não, da sua abolição (SETENTA, 2008). Quando os processos de criação artística respeitam essa condição, inevitavelmente, essa postura se reflete na forma de o sujeito estar no mundo de forma ampla. “Aprende-se também a funcionar coletivamente [...] na sociedade, com consequências prioritariamente políticas. Passa-se a buscar uma comunidade não delimitada por posições hegemônicas e binárias. Impõe-se o exercício da negociação.” (SETENTA, 2008, p. 99).

Postas estas duas considerações sobre a dança – a de que ela é tanto área específica de conhecimento quanto ação política no mundo –, infiro que é importante refletirmos acerca de sua potência, dentro de um contexto social, como lugar de desenvolvimento e enunciação de um pensamento crítico transformador, articulando as linguagens corporal e verbal (TADRA, 2009). Para além de contribuírem com os processos artísticos, esses conceitos prático-teóricos são relevantes para alimentar também práticas pedagógicas que sejam igualmente reflexivas e transformadoras tanto no que diz respeito aos ensinamentos técnicos da dança quanto naquilo que se relaciona com a produção de pesquisas na área.

Essas noções têm fundamental importância para a compreensão dos caminhos propostos para o pensamento e feitura da dança no contexto religioso protestante do Brasil no próximo capítulo.

### 3. ALTERNATIVAS PARA O ATUAL CONTEXTO

***A questão pode ser psicológica, mas não deixa de ser teológica: vive-se como se pensa. Vive-se segundo uma cosmovisão: uma visão coerente do mundo, da vida, da história, de Deus. Aí estão as consequências. Busca-se trabalhar as causas. Cremos que a informação é importante, mas não é suficiente. É necessária uma mudança na forma de pensar, de encarar até as próprias informações.***

Robinson Cavalcanti (2004, p. 36).

Ao observar o contexto da dança das igrejas protestantes do Brasil hoje, tem-se a impressão de que os entendimentos, princípios e valores que embasam a produção em dança que se intitula “dança de adoração” ou “dança profética” – expostos no primeiro capítulo – são passiva e largamente aceitos por todos aqueles que têm envolvimento com a área. O discurso adotado corrobora a falsa ideia de que a dança na igreja nasceu assim, continua sendo realizada dessa forma e é assim que se deve pretender no futuro. Além disso, reforça a supervalorização dos aspectos espirituais em detrimento dos corporais (influência do pensamento platônico e cristão medieval) e a maior relevância dada a comportamentos morais sobre possíveis investimentos em vivências corporais (nova doutrinação do corpo sob a lógica do biopoder), o que compromete, inevitavelmente, o estímulo ao desenvolvimento de reflexões acerca do fazer em dança e de um pensamento artístico voltado para as criações advindas do âmbito eclesiástico, além das práticas pedagógicas nesse contexto.

Todavia, infiro que a dança em contexto cristão nem sempre foi assim concebida e nem precisa ser assim praticada; outros caminhos se mostram possíveis. Neste capítulo, portanto, baseada nas compreensões de que a Dança se constitui como área de conhecimento específico e ação política no mundo (discutidas no segundo capítulo), proponho alternativas teóricas e práticas para esse cenário – que já são trilhadas por alguns grupos de dança do meio cristão, como, por exemplo, o

Catavento Dança e Pesquisa<sup>20</sup> e o Luzes Grupo de Dança<sup>21</sup>, do qual sou integrante – no intuito de contribuir com formas de compreender e realizar a dança no âmbito cristão protestante de maneira consciente, encarnada e emancipatória.

Ao pensar num poder que passa a dominar as pessoas de forma diluída e, por isso mesmo, com um tipo de sutileza que dificulta a consciência sobre ele e sobre si, pode-se ter a impressão de que tudo já foi dominado e não há mais caminhos para a resistência. Entretanto, na mesma medida em que Pelbart (2009; 2007) apresenta uma noção de poder que se ramifica no cotidiano, sendo, assim, altamente violador da vida das pessoas, ele afirma que a única resposta possível a esse biopoder está na biopotência; ou seja, as potências da vida. “Quando [...] parece que ‘tá tudo dominado’, no extremo da linha se insinua uma reviravolta. Aquilo que parecia submetido, controlado, dominado, isto é, a vida, revela, no processo mesmo de expropriação, sua potência indomável.” (PELBART, 2007, p. 58).

É a partir desse entendimento que considero possível a existência de práticas de dança na igreja cristã protestante que nasçam da biopotência. Quando parece que se está completamente passivo e dominado pelo sistema normativo e discursivo defendido pela instituição na qual se está inserido, surge “[...] um reservatório inesgotável de sentido, como um manancial de formas de existência, como um germe de direções que extrapolam, e muito, as estruturas de comando e os cálculos dos poderes constituídos” (PERBART, 2007, p. 58). Surge uma dança vivenciada como experiência, e não, instrumento; uma dança que está no corpo, encarnada; que entende o ser humano como ser uno; que se faz como criação artística contextualizada a partir de processos pedagógicos emancipatórios; que é performativa, crítica e política (BORGES, 2016; GUALBERTO, 2007; ROOKMAAKER, 2010; SENTENTA, 2008).

Para isso, é preciso fazer uma revisão na relação entre a cosmovisão cristã, a arte e nossas formas de resistência; além de buscar novos entendimentos sobre a própria dança nesse contexto e sua prática.

<sup>20</sup> Coletivo de dança de Belo Horizonte, Minas Gerais, composto por cinco dançarinas cristãs que tem como objetivo “[...] instigar reflexões e investigar, de forma coreográfica e teórica, questões concernentes à dança, igreja, cristianismo, arte e corpo, além de prezar pela qualidade na dança, na pesquisa e na produção.” Atualmente, está num momento de pausa devido a questões pessoais de suas integrantes. Cf. <<http://cataventodp.blogspot.com.br>>.

<sup>21</sup> O Luzes é um grupo de dança de Recife, Pernambuco, que existe há oito anos e é formado por seis dançarinas cristãs. Propõe-se a falar do amor de Deus, esperança e justiça através da arte. Para além das produções artísticas, também dedica tempo e cuidado para com a vida de suas integrantes e de outros através da participação em diversos projetos sociais. O grupo tem a rua e a igreja como palco e dialoga com a cultura local em suas criações. Cf. <<https://www.facebook.com/Luzes-1449360101974603/>>.

### 3.1 BIOPOTÊNCIA, COSMOVISÃO CRISTÃ E ARTE

De acordo com Peter Pál Pelbart (2009; 2007), chega um momento em que o corpo, submetido à lógica do biopoder, não aguenta mais estar sob coerção perene, tanto interna quanto externamente. É preciso reagir ao seu “adestramento civilizatório”, sua docilização por meio da disciplina, sua modelagem aliados à culpabilização e patologização do sofrimento, insensibilização e negação de si. Para que seja possível essa reação, Pelbart aponta a biopotência como caminho, posto que, “[...] ao poder sobre a vida responde a potência da vida” (PELBART, 2007, p. 58).

Dessa forma, entende-se que tanto o biopoder quanto a biopotência – a possível reação a ele – passam necessariamente pelo corpo, principalmente, nos dias atuais. Aqueles corpos, portanto, que recusam o biopoder imposto sobre eles, reivindicam, segundo Pelbart (2007), o direito de nascer de novo. “Essa recusa do nascimento dado, em favor de um autonascimento, não equivale ao desejo de dominar seu próprio começo, mas de recriar um corpo que tenha o poder de começar.” (PELBART, 2007, p. 65). Ou seja, de ser um corpo que possa ter autonomia suficiente para tomar decisões sobre si.

Para que tenhamos, então, a possibilidade de que todos os corpos sejam passíveis de agir autonomamente e, por isso, conscientes e resistentes, dentro do contexto cristão protestante, é necessário que a ética cristã seja atingida pela biopotência. Ao mesmo tempo em que ela somente será afetada a partir da existência de tal resistência por parte de alguns corpos que passam a agir de forma biopotente nesse meio, como num ciclo retroalimentador. É preciso o nascimento de uma ética que considere a natureza e a situação do sujeito, que deixe para trás seus posicionamentos legalistas, rígidos, frios, atemporais e aculturais, que olhe para a pessoa de forma integral. Em concordância com Robinson Cavalcanti (2004),

Defendemos [...] uma “equivalência dinâmica” entre o núcleo da revelação dada em uma cultura e a sua aplicação hoje em outras culturas. Há que se ver o que está o que não está nas Escrituras, o que é universal e o que é circunstancial, o que pensou o autor e o que se aplica à nossa situação. [...] Propomos uma sintonia entre a compreensão teológica dos princípios éticos e as descobertas científicas sobre a natureza das coisas, pois, se a criação é uma só, qualquer choque ou divergência entre essas duas abordagens apenas indica limitações metodológicas em uma delas ou em ambas.

Propomos uma **ética de sanidade**, pois a moral cristã não pode ser promotora de enfermidades. Uma ética que não seja negativa, opressiva ou repressora, mas que promova a realização do ser [...]. (CAVALCANTI, 2004, p. 17)<sup>22</sup>.

Então, a partir de atitudes deste corpo biopotente, de sua forma de se colocar no mundo, e de uma revisão na cosmovisão cristã no que tange a sua ética e moral, é possível pensar em novos entendimentos da arte para esse contexto. Hendrik Rookmaaker (2010) advoga em favor de uma arte realizada por cristãos que seja boa, saudável e que dialogue com a realidade das pessoas. Afirma ainda que não há motivos para a autopiedade e que os cristãos podem, sim, contribuir com o mundo de forma positiva através de sua arte.

Para isso, é preciso que se entenda, segundo ele, que a encarnação de Jesus Cristo, figura central da teologia e filosofia cristã e pessoa humana de Deus, não deve ser considerada pelos cristãos apenas um meio de converter as pessoas ao cristianismo ou salvar suas “almas”. Ele propõe que a cosmovisão cristã encare que “[...] ele veio também para nos redimir, de forma que pudéssemos ser humanos no sentido mais amplo da palavra. Ser novas pessoas significa que podemos usar nossa capacidade humana de forma plena e livre em todas as facetas de nossa vida.” (ROOKMAAKER, 2010, p. 27). Essa compreensão traz para a humanidade o centro da vivência cristã e emancipa todas as áreas da vida, inclusive a cultura e a arte. Rookmaaker (2010) continua afirmando que ser cristão significa que, a partir do reconhecimento de sua humanidade, tem-se liberdade para “trabalhar na criação de Deus”, usando as habilidades dadas por Ele para sua glória e benefício do próximo. Podendo essas habilidades serem também artísticas.

Dessa forma, o cristianismo não deve ter a intenção de afastar as pessoas de sua condição humana, e sim, estimular a aceitação e fruição da mesma, com as possibilidades e limitações que ela oferece. Não é preciso ir contra. De acordo com Rookmaaker (2010) e com Borges (2016), nem é isso que Deus espera dos cristãos, posto que, para o entendimento cristão, o próprio Deus abandonou seus privilégios e divindade ao decidir encarnar-se e vivenciar a condição humana com a qual nos presenteou. Assim, a arte produzida por cristãos<sup>23</sup> deve, a partir desse pressuposto,

---

<sup>22</sup> Grifos do autor.

<sup>23</sup> Ressalto aqui o não uso do termo “arte cristã” por acreditar numa multiplicidade possível de artes e formas artísticas dentro desse contexto e por rejeitar o termo cristão como adjetivo quando o assunto em pauta é produção de arte por cristãos ou em âmbito eclesial, acreditando que essa generalização diminui o reconhecimento daqueles que buscam produzir arte no mundo independente de sua confissão religiosa cristã.

ser encarnada, e não ter como objetivo distanciar as pessoas de sua condição humana.

O que precisa ser enfatizado é que a arte deve ser humana, real. O elemento cristão nunca vem simplesmente como um anexo. Sempre me perguntam o que o indivíduo deve fazer se quiser trabalhar como [artista] cristão. Tenho a sensação de que essas perguntas pertencem a um contexto legalista, como se o elemento cristão consistisse em seguir algumas regras, frequentemente negativas. Posso fazer isso? E aquilo? Se fosse assim, estaríamos entendendo nossa própria espiritualidade de forma mecânica demais. Nós não somos humanos dotados de um complemento chamado cristianismo. (ROOKMAAKER, 2010, p. 40).

Sobre essa questão, proponho que, a partir desses entendimentos, os motivos pelos quais fazemos arte no contexto cristão protestante sejam repensados da maneira que Borges (2016) apresenta: Deus, na plenitude de sua soberania, não necessita da arte humana. Aliás, Ele não precisa de louvores; Ele não precisa de nada. É autossuficiente. Então, a razão porque se compõe, canta, dança, atua, pinta, etc., estaria no fato de que Deus fez o ser humano um ser celebrante e criativo, fruto de sua intenção, descrita na Bíblia, de refletir sua imagem e semelhança na humanidade. Fazer arte, seja no contexto cristão ou não, deveria ser uma atividade encarada, portanto, como uma forma de estar – se afirmar, afetar, pertencer – no mundo.

Não cantamos primeiramente por razões de nossa religiosidade, mas da nossa humanidade. Nossa música – e as demais expressões artísticas – são fruto da *Imago Dei* em nós. Criatividade. Graça comum. Cantamos porque estamos apaixonados, alegres, tristonhos, saudosos, gratos, arrasados, solitários, desolados, quebrantados, arrependidos, contritos, embriagados, extasiados, cheios do Espírito de Deus e por toda essa enormidade de sentimentos próprios dos seres humanos [...] não cantamos apenas por causa de nossa fé. Nem basicamente nem tão somente. Cantamos por causa da nossa *condição humana*. (BORGES, 2016, p. 71-72)<sup>24</sup>.

Dentro dessa concepção, com a qual concordo, o autor enfatiza que a Bíblia deve ser vista não como um tratado religioso, mas como um livro que está pautado na realidade humana e, em assim sendo, por meio de inúmeros relatos contidos nela, é possível perceber que a mesma trata toda produção artística e cultural como sendo “[...] *algo inerente, irremediável e inalienável ao ser gente, ser humano.*” (BORGES, 2016, p. 74)<sup>25</sup>.

---

<sup>24</sup> Grifos do autor.

<sup>25</sup> Grifos do autor.

Dito isto, pode-se agora afirmar que a fé não deve ser vista como razão para a anulação da cultura. Como defendia Cavalcanti (2004) anteriormente e o próprio Borges (2016), é preciso que haja o entendimento de que, da mesma forma que a mensagem pregada pelo evangelho não é exclusiva de uma cultura apenas, ela deve ser vivenciada de acordo com a particularidade de cada cultura. Assim, na produção artística no contexto cristão protestante, é interessante que sejam promovidos diálogos entre artistas cristãos e a conjuntura social na qual estão inseridos para além da igreja. Criar empatia, dialogar, conseguir entender e fazer-se entendido não apenas por quem está nas igrejas, mas por quem não integra esse contexto é um desafio que se faz urgente. Consequentemente, pode-se falar, então, em contextualização.

[...] o evangelho não é simples. [...] O evangelho tem versatilidade sobrenatural para tratar das esperanças, dos temores e dos ídolos de cada cultura e de cada pessoa em particular. Isso nos leva à necessidade de contextualização. [...] O que é contextualização senão responder biblicamente a perguntas que as pessoas estão fazendo sobre a vida que estão vivendo, na época e no lugar em que se encontram, numa linguagem e em formas que compreendam? (KELLER apud BORGES, 2016, p. 91-92).

A partir daí, podemos falar de uma produção artística que seja tanto engajada com sua fé quanto com o seu tempo; que não abra mão de seus valores na mesma medida em que não propaga preconceitos; que passa a ser socialmente relevante ao invés de manter o gosto por uma certa esquisitice.

Sendo assim, torna-se possível o abandono da ideia que reduz à arte produzida nas igrejas cristãs protestantes a uma função instrumental. Desprender-se da necessidade de justificar esta arte em termos apenas de seus valores espirituais ou utilidade evangelística proporciona emancipação para o ato criativo, fomenta o investimento em novas práticas pedagógicas e estimula os artistas a deixarem de lado a monotemática voltada somente para a propaganda do cristianismo.

Isso não significa que temas próprios do universo cristão não possam ser o centro de uma determinada criação artística ou que ela não possa ter cunho evangelístico; porém, isso é muito diferente de termos a grande maioria das produções artísticas voltadas para a mesma temática ou servindo sempre e somente à mesma função. “Nada contra cantar a ortodoxia cristã, musicar o credo, as doxologias paulinas, adaptar os salmos, poetizar as cinco Solas da Reforma Protestante [...] – mas a arte pode ser mais que propaganda!” (BORGES, 2016, p. 69). O mesmo serve para todas as outras manifestações artísticas.

Nem a Bíblia reduz-se à pura propaganda do cristianismo. Podemos citar como exemplo dois livros que são interessantes do ponto de vista artístico e literário e que não citam o nome de Deus nem doutrinas bíblicas de maneira explícita – Ester (narrativa que se aproxima de novela) e Cântico dos Cânticos (poesia e romance). O próprio Jesus utilizava parábolas (pequenas histórias narrativas, contos) para ensinar ao povo (BORGES, 2016).

O abandono da instrumentalização da arte, da monotemática e da propaganda como fim último da arte implica, portanto, a contextualização, como já citada anteriormente, e o estudo e pesquisa para o desenvolvimento de uma arte reflexiva e fundamentada. O enriquecimento do repertório – que abrange desde experiências corporais aos estudos sobre a arte, passando pela própria fruição artística – também é de extrema importância para o fomento da criação. Não dá para fazer arte se não se consome arte. Isto vai de encontro a “mania” apontada por Borges (2016) que muitos evangélicos têm “[...] de achar que conhecer a Jesus é não conhecer mais nada de coisa alguma: nada de literatura e cinema, nada de psicologia e sociologia, nada de artes plásticas e música popular brasileira.” (BORGES, 2016, p. 87). A verdade é que, em qualquer âmbito em que se produza arte, isso deve ser feito mediante árduo trabalho, pesquisa, estudo e dedicação.

Quando a arte deixa de ser meramente propaganda, ela passa a ser significativa em si e um fim em si mesma, o que provavelmente dará a ela mais relevância e importância social. “[...] a arte tem uma função importante em nossa vida [...] raramente é uma propaganda, mas tem sido muito influente em moldar as formas de pensamento de nossos tempos, os valores que temos.” (ROOKMAAKER, 2010, p. 38). Portanto, o mais importante é que os cristãos abracem simplesmente o desafio de produzir arte, baseados numa cosmovisão libertária e ao mesmo tempo biopotente. Na medida em que isso acontecer, os artistas cristãos passarão a fazer uso da biopotência, nos termos expostos por Pelbart (2009), passando a ocupar o território eclesiástico ao mesmo tempo em que o desmancham, diluem sua rigidez e subvertem o poder coercitivo sobre a vida das pessoas. Não se faz necessário um confronto direto com aquilo que não se aceita, mas por ele desliza, escorrega, recusa o jogo ou subverte-lhe o sentido. Dessa forma, corrói o próprio campo e resiste às injunções dominantes.

### 3.2 METANOIA: PENSAR A DANÇA NA IGREJA HOJE

Diante da proposta de entendimento artístico exposta anteriormente, como seria sua aplicabilidade ao contexto específico da dança na igreja cristã protestante? E quais noções intrínsecas a este campo precisam ser revistas hoje? Essas perguntas se tornam importantes na medida em que se entende que práticas só podem ser modificadas quando os pensamentos sobre elas também o são.

A fim de trazer luz sobre a realidade dominante da dança hoje no contexto cristão, em primeiro lugar, infiro que alguns conceitos e fazeres precisam ser superados, quais sejam: a imaturidade artística e corporal de muitos grupos de dança cristãos; a acomodação num treinamento técnico medíocre<sup>26</sup>; a produção de criações pobres e imaturas justificadas em “nome de Deus” e na compreensão de que corações disponíveis e boa vontade são mais importantes do que o entendimento e amadurecimento do que se faz; falta de zelo na realização dos trabalhos a que se propõe; desaculturação e rejeição de elementos pertencentes à cultura local; e a assertiva de que existe apenas uma “dança de adoração”.

Para isso, é necessário que a mudança seja iniciada a partir dos conceitos que são basilares para determinados fazeres, o que, invariavelmente, vai se refletir numa transformação artístico-pedagógica da prática da dança nesse contexto. Assim, inicio trazendo para a discussão dois aspectos básicos: a legitimidade da dança como forma de culto e a ampliação da noção de adoração.

Acerca da legitimidade – que precisa ser garantida não apenas por argumentos acadêmicos, mas também pelos teológicos, para que seja aceita no contexto aqui enfocado, tendo em vista que esses podem ter tanto ou maior peso que aqueles para este grupo social –, tendo a Bíblia como referência histórica e doutrinária, para que assim possamos utilizar a mesma medida de julgamento geralmente utilizada pelos cristãos para alicerçar sua fé, é possível dizer que todo o Antigo Testamento valida a dança como forma de culto e adoração a Deus em diversos textos distintos. Um dos episódios emblemáticos que pode ser destacado é o momento em que o Rei Davi dança diante de toda a nação israelita em comemoração ao retorno da Arca da Aliança a Jerusalém, o mais forte símbolo da religião hebraica. O acontecimento é assim descrito no livro bíblico de II Samuel, capítulo 6, versículos de 13 a 21:

---

<sup>26</sup> Termo utilizado aqui no sentido literal da palavra, e não, pejorativo.

13 Depois que os homens que carregavam a arca deram seis passos, Davi ofereceu a Deus em sacrifício um touro e um bezerro gordo. 14 Davi, vestindo um manto sacerdotal de linho, dançou com todo o entusiasmo em louvor a Deus, o Senhor. 15 E assim ele e todos os israelitas levaram a arca da aliança para Jerusalém, com gritos de alegria e sons de trombetas. 16 Quando a arca estava entrando na cidade, Mical, filha de Saul, olhou pela janela, viu o rei Davi pulando e dançando em louvor ao Senhor. Então, sentiu por ele um profundo desprezo. 17 Levaram a arca e a colocaram no seu lugar, na barraca que Davi tinha preparado para ela. Então, ele ofereceu a Deus, o Senhor, sacrifícios que foram completamente queimados e ofertas de paz. 18 Quando acabou de oferecer os sacrifícios e as ofertas, Davi abençoou o povo em nome do Senhor Todo-Poderoso. 19 Depois, deu a cada homem e a cada mulher de Israel um pão, um pedaço de carne assada e passas. Em seguida, todos foram para casa. 20 Davi voltou para casa a fim de estar com a sua família, e Mical, filha de Saul, saiu para encontrá-lo. Ela disse: — Que bela figura fez hoje o rei de Israel! Parecia um sem-vergonha, mostrando o corpo para as empregadas dos seus funcionários! 21 Davi respondeu: — Eu estava dançando em louvor ao Senhor, que preferiu me escolher em vez de escolher o seu pai e os descendentes dele e me fez o líder de Israel, o seu povo. Pois eu continuarei a dançar em louvor ao Senhor. (BÍBLIA, 2011, p. 304-305).

Davi dançava junto com o povo nas ruas de Jerusalém e, por isso, foi criticado por sua esposa, Mical. Pela resposta dada por ele a ela, no versículo 21, infiro que a dança, segundo o pensamento judaico, seria uma forma legítima e comum de prestar culto e adoração a Deus e que pode ser vivenciada ainda hoje. Para além dessa passagem bíblica, muitas outras ressaltam a dança como expressão de louvor e alegria, como, por exemplo, no livro de Salmos (capítulo 30, versículo 11; capítulo 87, versículo 7; capítulo 149, versículo 3; capítulo 150, versículo 4), de Isaías (capítulo 35, versículo 6), de Jeremias (capítulo 31, versículos 4 e 13) e de Lucas (capítulo 15, versículos de 25 a 27), dentre outras (AMARAL, 2007).

De forma contextualizada com nosso tempo, e, portanto, diferente das danças descritas na Bíblia, vemos um interesse cada vez maior pela dança cênica nas igrejas cristãs evangélicas, o que não é um aspecto negativo em si – pelo contrário. Porém, aqui reside para muitos dos grupos de dança cristãos mais um entendimento que precisa ser repensado: o de que, nesse tipo de manifestação, haveria apenas um determinado estilo de dança que pode ser considerado como adoração a Deus. São as chamadas “dança de adoração” e “dança profética”. Carolina Gualberto (2007) comenta tal compreensão da seguinte forma:

Danças de adoração! Que equívoco fazer essa distinção! Não existe uma dança específica que possa ser chamada de dança de adoração. Existem danças por meio das quais podemos adorar a Deus. [...] Portanto, entenda e aprenda que adorar a Deus com danças é fazer uma coreografia bem feita.

[...] é dar o seu melhor durante o ensaio. [...] é pesquisar, estudar e buscar se aperfeiçoar constantemente. [...] é considerar esse ministério específico de modo sério e sacrificial e não aprender qualquer “nova onda” que surge no meio evangélico nessa área. (GUALBERTO, 2007, p. 113-114).

Para a autora, a chave da questão está no próprio conceito de adoração adotado por tais grupos. Em concordância com Gualberto (2007), defendo que a adoração não pode ser vista como momentos pontuais na vida do cristão, nem de apresentações específicas de dança, teatro, música ou qualquer outra arte, mas que a mesma deve ser adotada como estilo de vida através de uma consciência viva e permanente de Deus e seus princípios em tudo que se faz. Essa inferência emancipa os criadores de dança no meio cristão desta ou daquela técnica ou de formas de dança específicas, podendo qualquer dança ser vivenciada sob esta perspectiva, desde que não vá de encontro às convicções de fé defendidas pelos mesmos (como o que pode acontecer com danças sagradas de outras religiões, por exemplo).

A partir dessa legitimidade e da possibilidade de uso de quaisquer danças para a criação de trabalhos no contexto cristão, é necessário refletir agora sobre como o corpo pode ser entendido nesse ambiente e, conseqüentemente, sobre qual é o corpo que dança na igreja.

Antes, uma ressalva importante para apontarmos para um pensamento de corpo considerando o contexto cristão protestante: nenhum objeto ou ser deve ser considerado sagrado ou profano apenas pelo fato de existir. Bem como não há uma relação direta entre aquilo que é sagrado e o que é religioso ou entre o que é secular e o profano, como afirmava a teologia medieval, ainda tão influenciadora de diversas doutrinas evangélicas. Um objeto ou ser não têm poder sagrado em si, mas podem representar ou proporcionar experiências sagradas.

Sendo assim, já é possível excluir-se a ideia de que o corpo é em si a parte profana, inferior, imunda, desprezível do ser humano apenas por ser a forma como se existe no mundo. “O corpo pode ser considerado ou não como algo sagrado ou mesmo profano, dependendo do simbolismo que lhe é atribuído. O sagrado e seu oposto, o profano, não são determinados pela coisa em si, mas pela apropriação que se faz das coisas.” (RODRIGUES, 2013, p. 10-11).

Dito isto, advogo, de encontro à noção que reduz o corpo e dicotomiza a relação corpo *versus* mente/alma/espírito, no sentido daquilo que Cavalcanti (2004) afirma quando diz que o homem é um ser integral e indivisível; que Deus o criou de forma

una, não sendo possível a dissociação entre corpo, mente e espírito. Ele resgata, portanto, a ideia do ser humano presente no Novo Testamento bíblico, no qual um mesmo termo é utilizado para indicar corpo, alma e espírito (GUALBERTO, 2007). Ele vai além: “Para Deus o corpo humano, obra das suas mãos, é bom. E para os cristãos também, como morada do Espírito Santo. Somos seres integrais com diversas dimensões. Devemos, biblicamente, valorizar a nossa existência como seres corpóreos.” (CAVALCANTI, 2004, p. 26).

Esse entendimento emancipa o cristão da obrigação doutrinária tradicional e dualista a partir da qual ele é levado a negar o corpo e suas experiências. Abandonar-se um posicionamento negativo em relação ao corpo para a adoção de uma perspectiva positiva desse corpo, reconhecendo toda sua potencialidade e também os seus limites. Além disso, passa-se a considerar que a razão e a espiritualidade não estão fora do corpo, mas integram-no.

[...] nem o corpo é a prisão do espírito, porque o ideal de Deus nunca foi que eu me libertasse de meu corpo. Ele não criou espíritos vocacionados a desencarnar. Tampouco criou corpos vocacionados a se absolutizar. O que Deus criou foi a alma-vivente [pó da terra + fôlego de vida], isto é, a unidade inseparável corpo-espírito. (KIVITZ, 2003 apud GUALBERTO, 2007, p. 59).

O único momento, dentro desta lógica teológica de existência, em que essa separação acontece é a morte, na qual os elementos material e imaterial que compõem o homem são dissociados para que na ressurreição de todos (no fim dos tempos) surja um novo corpo.

A partir dessas compreensões, o corpo que dança na igreja já consegue ganhar consciência e apropriação de si, de sua materialidade, de seus sentimentos, de suas vontades, de suas escolhas e de suas posturas no mundo. Conseqüentemente, de suas implicações. Como resultado desse empoderamento, torna-se possível considerar o fazer dança na igreja cristã protestante nos termos da performatividade proposta por Jussara Setenta (2008) e, portanto, questionar moldes e padrões pré-estabelecidos para o corpo que dança nesse contexto.

Pensar o corpo que dança na performatividade é desconectar-se da ideia [sic] de corpo com formas definidas por molduras pré-esquemáticas, que vai dançar organizando criativamente os materiais que já conhece. O corpo performativo é um corpo em estado de “definição” contínua – vai realizar definições provisórias e problematizadas em espaços de distúrbio. No trabalho com a performatividade, a dança [...] vai se manter em um processo

contínuo de reconfigurar-se. [...] Troca-se uma ação de perpetuar pela ação de transformar. (SETENTA, 2008, p. 85).

A este corpo, agora livre de sua negação, consciente de si, com amplitude de possibilidades criativas e biopotente, é dado um lugar de fala. A dança passa a ser potente; passa a ser encarnada, pois à razão já não é dado mais um lugar fora do corpo. Por isso, também se faz crítica e política. “O que aparece como movimento performativo, [*sic*] é pensamento desse corpo, pois cada ação motora de dança se constitui como uma espécie de pensamento.” (SETENTA, 2008, p. 56).

Por fim, vale ressaltar que essa fala não acontece de forma completamente independente. O sujeito, que implica ao dançar seus modos de pensar em suas ações-movimentos, continua condicionado a um espaço e tempo históricos, a sua história de vida e a suas relações, o que não pode e nem deve ser negligenciado nesse processo de emancipação do corpo que dança em ambientes eclesiais. Tudo isso é parte integrante do corpo, mesmo que não de forma fixa. Setenta (2008) trata essa questão da seguinte forma:

Assim, a conduta do fazer-dizer se inscreve o trânsito das informações que se transformam em uma fala que se organiza no corpo, fora da dominância exclusiva da oralidade. Evidentemente, as estruturas de poder (histórico, político, social, institucional) se fazem presentes na construção dos campos de fala. Essa fala é observada enquanto discurso que se formula diante das intermediações com o mundo e que carrega as condições, em tempo real, dessas intermediações. (SETENTA, 2008, p. 64-65).

É de extrema importância que tenhamos isso em conta, principalmente, por estarmos tratando de um tipo de produção artística que está institucionalmente ligado a um sistema de fé e crenças. Ainda de acordo com Setenta (2008), quando a dança se dá de forma institucional ou é advinda de “corpos-sujeitos” ligados a uma instituição, o pensamento que ela expõe, inevitavelmente, está contaminado pelas relações específicas de troca entre o corpo que dança e o ambiente no qual está inserido. A instituição, por sua vez, também apresenta um pensamento resultante de suas relações com o contexto social sobre e sob o qual está estruturada.

Diante desse caráter institucional, a performatividade é proposta aqui como modo de operar a dança nesse contexto capaz de conduzir negociações entre o sujeito ou grupo que dança e a igreja, ao mesmo tempo em que potencializa o sujeito frente à instituição, fomentando o desenvolvimento de corpos que pensam, refletem e criticam as estruturas postas. Dá-se um processo emancipatório de tomada de

consciência das estruturas, molduras e doutrinas e, ao mesmo tempo, de si, que resulta numa vivência engajada e contextualizada da fé e da dança no cenário apresentado.

Dessa conjuntura de relações, apresentam-se ações que organizam crenças e hábitos de dança, capazes de promover transformações artístico-pedagógicas e mudanças de conduta enunciadas no corpo que dança.

Se construído performativamente, o fazer artístico vai contemplar e aproveitar as experiências e observações das condições de se estar no mundo e propor outras possibilidades de relacionamento e comprometimento com o processo de construção artística. (SETENTA, 2008, p. 56).

Assim, o discurso-movimento a que se tem acesso nas criações artísticas advindas de contextos como esses são fruto de acordos diversos que o corpo realiza a fim de enunciar as soluções provisoriamente encontradas para determinadas condições de estar no mundo. Num modo de agir e criar performativo, esses acordos atuam em prol do questionamento de uma conjuntura dada e da inauguração de novos contextos (SETENTA, 2008). Vivenciar processos sob esta perspectiva torna o sujeito disponível para revisar e reconfigurar modelos históricos, políticos, sociais e culturais, bem como reconfigurar-se. É sob esse ponto de vista que acredito ser possível uma prática artístico-pedagógica em dança que seja alternativa às tendências que dominam o cenário atualmente.

### **3.3 PRÁXIS: APONTAMENTOS PARA A PRODUÇÃO DE DANÇA NA IGREJA HOJE**

As novas lógicas de pensamento e entendimento propostas neste estudo acerca da leitura de mundo cristã de forma geral e, especificamente, no que se relaciona a concepções do corpo e da dança nesse contexto seriam menos potentes se não pudessem ser refletidas de forma concreta numa prática tanto artística quanto pedagógica também alternativa àquilo que está posto como senso comum. Dessa forma, exponho aqui alguns aspectos práticos que se tornam pertinentes quando o assunto é a produção em dança nas igrejas cristãs evangélicas. Aqui, falo a partir do lugar da minha experiência no Luzes Grupo de Dança e daquilo que ainda almejamos

como grupo que vivencia o contexto cristão; faço uso de alguns exemplos práticos do que, no sentido do que é apresentado, já é vivenciado no Luzes.

Em primeiro lugar, trago dois aspectos que Borges (2016) aponta como primordiais para que a arte produzida no meio cristão deixe de ser exclusivamente propaganda do cristianismo e ganhe no desenvolvimento de um pensamento artístico. O primeiro, é ter preocupação sincera com o público. Ao escolher uma temática, questão a ser elaborada, música para coreografar ou dispositivos cênicos é preciso levar em conta a condição de estabelecimento de diálogo real entre o trabalho final e o público ao qual se destina. Assim, é interessante que não haja tanto investimento em aspectos que privilegiam jargões e símbolos próprios do universo evangélico em detrimento do uso de uma linguagem clara, acessível e atraente tanto para crentes quanto para não crentes. Não é necessário ser estranho ou esquisito ao ser um artista cristão. O foco deve estar em desenvolver um pensamento artístico, que assim possa ser reconhecido em quaisquer lugares que venha ocupar.

No Luzes Grupo de Dança, essa preocupação é constante, pois o foco é voltado para apresentações fora da igreja. Dessa forma, várias das criações dialogam com as culturas nordestina e pernambucana a fim de criar uma atmosfera empática no momento da apresentação entre o público e o trabalho e de aproximar as referências e relações entre os dois universos. Abaixo, na fotografia 1, há o registro do espetáculo junino de música, dança e poesia *Coração do Nordeste*; na foto 2, a coreografia *Folião*, dançada com música homônima. O espetáculo foi apresentado no Espaço Rio e no bairro da Madalena em uma de suas praças e a coreografia, no Parque Dona Lindu. Para além dos ritmos das músicas (xaxado e frevo, respectivamente), os figurinos e os elementos cênicos utilizados também dialogavam com a cultura pernambucana.



Fotografia 1 – *Coração do Nordeste*. Acervo Luzes Grupo de Dança. Fotografia 2 – *Folião*. Acervo Luzes Grupo de Dança.

Em segundo lugar, não se deve confundir linguagem clara e acessível com obviedade. Borges (2016) defende mais dedução e menos racionalização. “Em outras palavras, mais poesia bíblica e menos racionalismo teológico. Quem se fecha para o que temos a dizer não será convencido por nossos argumentos.” (BORGES, 2016, p. 78). Ou seja, investimento em possibilidades criativas capazes de construir poética nos trabalhos. “[...] a arte não é para ser compreendida, como se compreende um objeto qualquer, mas para ser fruída. A linguagem da arte transcende a nossa lógica [...]” (VEIGA, 2007 apud GUALBERTO, 2007, p. 13).

Se propor a ser artista, pura e simplesmente, com todas as implicações que isso venha a trazer. Esquecer a suposta hierarquia, vinda da teologia tradicional, entre ser evangelista e artista. Entender que quando se produz uma dança permeada por um pensamento artístico, o evangelho se revela nisso, mesmo que não necessariamente de forma explícita ou literal, pois se está fazendo uso excelente das habilidades, que, de acordo com a crença cristã, são concedidas por Deus às pessoas.

Na performance *Pesamedo Pesadelo*, o Luzes trata do abuso sexual infantil. Através da dança contemporânea; de trilha sonora composta por notícias sobre o assunto e música; de figurino, acessórios e maquiagem pensados para a criação, a temática é abordada de forma clara, mas não óbvia. Cada espectador é livre para interpretar a obra a partir de suas vivências e repertório. Em nenhum momento, é deixado explícito o posicionamento cristão do grupo ou é falado o nome ou em nome de Deus, mas acredita-se que, por ser este tema relacionado à justiça (ou sua falta) e à proteção de crianças e adolescentes, ele deve ser caro àqueles que se identificam como cristãos por entenderem que essa questão está na agenda de Deus e interessa a Ele que seus seguidores se posicionem no mundo contrários a isso.



Fotografia 3 – *Pesamedo Pesadelo* 1. Fotógrafo: Thyago Monteiro.



Fotografia 4 – *Pesamedo Pesadelo* 2. Fotógrafo: Thiago Gomes.



Fotografia 5 – *Pesamedo Pesadelo 3*.  
Fotógrafo: Thiago Gomes.



Fotografia 6 – *Pesamedo Pesadelo 4*.  
Fotógrafo: Thiago Gomes.



Fotografia 7 – *Pesamedo Pesadelo 5*.  
Fotógrafo: Thiago Gomes.

Sair da didática e da obviedade numa obra possibilita a ampliação de seus sentidos. Deixar o trabalho aberto para outras possíveis interpretações afeta o público de maneira ativa, exigindo dele participação. Uma criação que não impõe uma visão pronta e última daquilo de que trata abre um leque de possibilidades interpretativas tantas quantas forem as pessoas que a assistirem, de acordo com as preferências e características de cada uma.

A coreografia deve sugerir, e não impor, abrindo espaço para a criatividade de quem está assistindo. Isso significa que se deve buscar ao máximo um trabalho que permita outros caminhos e ideias além do proposto. [...] Uma coreografia pretende, portanto, trazer um tema ou reflexão, configurado no corpo e, por isso mesmo, transformado e ampliado [...] A dança, nesse sentido, é uma possibilidade de se (re) conhecer outras dimensões e significados de uma idéia [*sic*], e não somente “um jeito diferente de falar a mesma coisa”. (GUALBERTO, 2007, p. 75).

Dito isto, opto por abordar agora questões relacionadas ao como fazer essa dança, entendendo que não apenas o julgamento do conteúdo da arte é importante quando falamos de pensamento artístico e relevância, mas também, e de modo equivalente, a maneira como a obra é feita. Inclusive, essa separação só pode ser concebida em termos didáticos, visto que a criação afeta seus espectadores de maneira integral.

Teoricamente, essas duas formas de julgar a arte podem ser separadas. Porém, na verdade, elas geralmente são indissociáveis, porque só temos a

visão e o entendimento nos incorporando na composição e na percepção artística da obra de arte. (ROOKMAAKER, 2010, p. 51).

Ao tratar do labor que o fazer artístico envolve, Hendrik Rookmaaker (2010) aponta que, no meio evangélico, “[...] com frequência nos damos por satisfeitos cedo demais. Pegamos o que o mundo faz, mudamos as coisas óbvias e pensamos que é suficiente. [...] Entretanto, ser cristão não é ser conservador ou apático.” (ROOKMAAKER, 2010, p. 35-36). Para que esse tipo de acomodação seja superado, é preciso encarar a realidade de que para ser artista é necessário mais do que boa vontade. Fazer arte envolve para além da criatividade e “inspiração”, muito trabalho, estudo e capacitação, além de disponibilidade e prazer para investir no que se afirma querer fazer. A questão é: “[...] até a improvisação e os atos espontâneos resultam de um trabalho árduo. Nenhum artista jamais conseguirá alcançar o topo se não começar seu dia praticando; [...] Qualquer pessoa deve estudar. Genialidade por si só não basta.” (ROOKMAAKER, 2010, p. 74-75).



Fotografia 8 – Capacitação teórica sobre abuso sexual infantil com profissionais do Centro Dom Helder Câmara de Estudos e Ação Social (CENDHEC). Acervo Luzes Grupo de Dança.



Fotografia 9 – Oficina prática com o ator Alex Brito para criação da performance *Pesamedo Pesadelo*. Acervo Luzes Grupo de Dança.

Então, começo apontando a necessidade de investimento em um trabalho corporal dos dançarinos cristãos. Um dos aspectos que envolvem esse trabalho corporal é a capacitação técnica, que abrange preparo corporal e condicionamento físico. Para que seja alcançada e mantida, é necessário um trabalho consistente, eficiente e contínuo do corpo, através da participação em aulas técnicas de dança<sup>27</sup> e de outras atividades corporais que possam dar subsídio tanto para o desenvolvimento

<sup>27</sup> A escolha da(s) técnica(s) das quais se pretende fazer aula fica a critério de cada grupo ou artista, de acordo com aquilo que for mais coerente com sua proposta artística.

físico quanto artístico. Outro aspecto importante a ser considerado é o estímulo constante ao desenvolvimento de uma consciência corporal e de uma cultura de cuidado e conhecimento de si. Ou seja, é preciso cada vez mais saber como o próprio corpo reage ou se comporta diante de determinadas situações e estímulos; quais são suas possibilidades corporais e expressivas, além de seus limites, o que auxilia na prevenção de lesões e agressões físicas; e dar atenção aos cuidados que o corpo requer. Participar de atividades que auxiliem no desenvolvimento da sensibilidade e expressividade também é um caminho importante para a capacitação do dançarino (GUALBERTO, 2007).

A consciência dessa necessidade e a busca por seu suprimento fomentam a investigação e descoberta de novas metodologias de ensino-aprendizagem em dança nesse contexto. O ensino técnico reprodutivista deixa de ser suficiente e passa-se a investir, de forma complementar ao conteúdo técnico, em metodologias que estimulem o desenvolvimento da percepção artística e estética do sujeito, além de sua sensibilidade, criatividade e conhecimento de si. Dessa forma, percebe-se também a importância da contextualização dos conteúdos aprendidos com o tempo histórico e a realidade social em que se está inserido e do estabelecimento de relações entre a área da Dança e outros campos do conhecimento.

Ao mesmo tempo em que se investe na construção do conhecimento pelo corpo, a noção de que a cognição se dá a partir dos processos sensório-motores também oferece caminhos para que esses conhecimentos sejam sistematizados e compartilhados através de pesquisas, estudos, artigos e instrumentos e dispositivos de criação, o que potencializa a produção do conhecimento no campo da Dança.



Fotografias 10 e 11 – Aulas de consciência corporal para preparação corporal durante a criação de *Pesamedo Pesadelo*. Acervo Luzes Grupo de Dança.

A partir desse investimento corporal, pode-se pensar em como todo esse arcabouço será aplicado na criação artística. Assim, é importante considerar que cada trabalho vai apresentar necessidades técnicas, expressivas, poéticas e dramaturgias específicas. Ou seja, criar não é apenas fazer uma combinação de movimentos que seja bonita, original, diferente ou agradável. Jussara Setenta (2008) e Carolina Gualberto (2007) concordam ao afirmar que para cada criação é necessária uma pesquisa corporal diferente; não se trata apenas de configurar criativamente passos antes aprendidos. Isso significa criar de forma performativa, ou seja, procurando respostas diferentes e coerentes para cada questão que se queira abordar.

Concomitantemente ao investimento e pesquisa corporais, é necessário pensar quais outros elementos vão compor a criação. Aqui, falamos do uso ou não de música ou outra sonoridade, do figurino, do cenário, dos objetos cênicos, dentre outros elementos. Para a escolha destes, serve a mesma lógica defendida para a seleção dos movimentos. “[...] nada em cena deve ser gratuito porque tudo quanto ali está se oferece ao espectador como possibilidade de produção de significado.” (CONRADO, 2005 apud GUALBERTO, 2007, p. 77). Assim, optar por um elemento cênico ou não tem mais relação com a coerência dramática que se busca na construção de uma obra do que com uma despropositada escolha baseada em critérios ou pressupostos alheios ou anteriores à criação. Esse processo também exige dedicação no estudo de cada um desses elementos para que sejam selecionados de forma consciente e construtora de nexos de sentido junto à obra.

Dentre esses elementos, creio que é importante dar atenção especial à relação da dança com a música, principalmente, porque a maioria das criações artísticas em dança, no âmbito cristão protestante, são coreografias desenvolvidas para acompanhar esta ou aquela música. Todavia, a dança na igreja não precisa se limitar a isso. Sendo assim, em primeiro lugar, é necessário o entendimento de que dança e música são artes independentes e que cada uma possui suas especificidades.

Portanto, creio que o pensamento que deve haver acerca da relação entre dança e música ou qualquer outra sonoridade para a cena é o de contribuição mútua – cada uma constrói parte importante da dramaturgia geral da obra; e não, de uma hierarquização, na qual a música é o elemento privilegiado da apresentação, que guiará a movimentação a partir do ritmo ou da letra de sua canção. Também é possível a criação de trabalhos em dança que não utilizem a música, fato que, por si só, não acarreta um prejuízo qualitativo para a obra.

Dessa forma, não há nada de errado em aliar música e dança, nem em estabelecer relações de troca entre as duas, apenas não se pode admitir a ideia de que a dança depende da música para acontecer.

“Não seja um escravo ou um mutilador da música”. Somos escravos da música quando nosso processo de criação é limitado pelas questões musicais como letra, ritmo, etc. Somos mutiladores quando nossa coreografia é tão desligada da música que a anula por completo. Precisamos desenvolver uma relação perspicaz e inteligente com a música, bem como com todos os outros elementos participantes de nosso processo coreográfico. E isso, mais uma vez, demanda pesquisa e estudo no que tange a questões musicais e suas possibilidades de relação com a dança. (GUALBERTO, 2007, p. 72).

Os outros elementos exigem o mesmo tipo de zelo poético e dramático. O figurino não pode ser encarado como um acessório neutro da dança e, por isso, deve ser coerente com a proposta artística da criação. Além de considerar as necessidades expressivas do trabalho, deve ser pensado levando em conta também a movimentação a ser desenvolvida, o espaço onde a apresentação acontecerá, a iluminação do ambiente ou cênica. O figurino não deve ser encarado como uma forma de padronização do grupo que dança, mas como elemento cênico. “A grande questão nos figurinos do meio evangélico se chama PESQUISA. [...] É necessário estudar tecidos, estampas, cores, tudo adequado à proposta do grupo [...] ou do espetáculo.” (GUALBERTO apud GUALBERTO, 2007, p. 89)<sup>28</sup>.

No Luzes, na medida do possível, são elaborados figurinos diferentes para cada criação. Como nem sempre os recursos disponíveis são suficientes, alguns são adaptados ou reutilizados, a depender da temática e necessidades da obra, para outros trabalhos que venham a ser realizados posteriormente. Algumas peças versáteis também são utilizadas em mais de uma composição, como *body* preto, por exemplo, que é utilizado tanto no figurino da performance *Pesamedo Pesadelo*, quanto na coreografia *Folião* – como se pode ver em fotografias anteriores – e também no espetáculo *Jesus Sertanejo* (ver foto 13). Abaixo, outros dois figurinos utilizados pelo grupo. Na fotografia 12, aparece o figurino da coreografia *Deus está* (uma ciranda); e na fotografia 13, o do espetáculo natalino *Jesus Sertanejo*.

---

<sup>28</sup> Grifo da autora.



Fotografia 12 – *Deus está*. Acervo Luzes Grupo de Dança.



Fotografia 13 – *Jesus Sertanejo*. Acervo Luzes Grupo de Dança.

O espaço onde a apresentação de dança acontece também deve ser considerado na criação, pois pode colaborar ou não para a coerência e afirmação da obra. Pensar a cenografia abrange a estrutura, formato (disposição da plateia) e ambientação do espaço físico, os elementos ou objetos de cena e a iluminação.

“Encher” a cena com objetos, cores e cenários de forma demasiada e gratuita não colaborará para a efetivação da proposta [...] Ao contrário, trará confusão ao espectador. E isso também vale para a iluminação. O planejamento de iluminação deve ser muito bem-feito. Isso porque a luz não somente “enfeita”, ou ilumina a cena, como também valoriza formas e traz noções de profundidade e cor ao espectador. (GUALBERTO, 2007, p. 95).

Para além dos elementos da cena, também destaco a atenção que deve ser dada aos materiais de divulgação do trabalho artístico (cartazes, flyers, panfletos, mídias sociais). O cuidado com esse aspecto comunicacional é de extrema importância, pois algumas vezes esses elementos têm a capacidade de afastar ou aproximar o público ao qual se deseja falar. Criar empatia e interesse através da comunicação é fundamental; ela é a primeira – e muitas vezes, definitiva – impressão que se tem de determinada produção (ROOKMAAKER, 2010).

Entender a importância de cada aspecto aqui exposto e zelar pelo cuidado com cada um deles são atitudes que, certamente, podem conduzir a dança produzida na igreja cristã protestante hoje no Brasil a outros níveis de desenvolvimento artístico. A realidade vivenciada por cada grupo ou artista em sua comunidade de fé nem sempre se mostra favorável a tudo que se intenta realizar, seja por resistência daqueles que integram a instituição, pela falta de apoio ou até mesmo de recursos – o que é bastante comum. Todavia, não se pode abrir mão de investir numa arte comprometida,

engajada, biopotente e emancipatória nesse contexto por causa das dificuldades enfrentadas, pois estas não são exclusividade desse cenário; também são encaradas pelos artistas da dança de quaisquer âmbitos em que se esteja. A escolha pela produção em dança no Brasil implica, quase sempre, disposição para resistência para seus realizadores, mas é terreno fértil para a contribuição e intervenção na realidade e na vida de quem dança e de quem frui.

## CONSIDERAÇÕES FINAIS OU UM NOVO NASCIMENTO

Por mais que este seja o lugar destinado ao fim, quero fazer dele a esperança de um novo nascimento, como diz Peter Pál Pelbart ao afirmar que esse é o desejo do corpo biopotente. Ao concluir esta pesquisa, desejo que ela possa contribuir com a produção da dança no contexto da igreja cristã protestante do Brasil de uma forma ampliada, que possibilite a abertura de fissuras capazes de gerar novos desejos, crenças, associações e novas formas de cooperação.

Para isso, aponto no sentido de uma vivência cristã contextualizada, consciente, engajada, política; de uma concepção do ser humano que o considere em sua totalidade, que não crie hierarquias entre as diferentes experiências da vida; de uma ética cristã que não tenha na negatividade, na opressão e na repressão sua consolidação, mas que alie a mensagem positiva de boas-novas à realização do ser; de um entendimento de adoração como estilo de vida que reflète uma consciência viva e permanente de Deus e seus princípios em tudo que se faz e não apenas em momentos de culto ou celebrações religiosas.

A partir disso, infiro que as principais tendências da dança hoje no meio evangélico no Brasil, as chamadas “dança de adoração” ou “dança profética”, da forma em que se configuram, servem à manutenção do biopoder que a instituição igreja exerce sobre a vida de muitos fiéis. Isso porque instrumentaliza a dança e o corpo, restringe possibilidades de criação e, na maioria das vezes, dá prioridade a aspectos espirituais em detrimento de quaisquer outros, o que inclui relegar a segundo plano o desenvolvimento de um pensamento artístico e pedagógico para a dança produzida na igreja.

Em resposta correspondente à biopotência, proponho aqui o pensamento e a produção de uma dança performativa nos ambientes eclesiais. A performatividade, que se caracteriza por movimentos inquietos e questionadores, portanto, inconformados com o que está (im) posto e com as respostas prontas, possibilita uma forma de entender a fé com criticidade, gerando no sujeito um processo de tomada de consciência que resulta no reconhecimento de sua capacidade de tomada de decisão.

Esse modo performativo de estar no mundo gera, então, uma trajetória emancipatória do sujeito em relação à instituição igreja, o que não significa

necessariamente um rompimento com a mesma, mas uma maneira de integrá-la de forma consciente, resistente, engajada, propositiva. No âmbito da produção em dança, essa perspectiva dá corpo, de forma concreta, a um tipo de produção ou jeito de fazer dança que é reflexivo, político, engajado e carregado de um pensamento artístico ao mesmo tempo em que afirma suas crenças. Por outro lado, potencializa a investigação de metodologias pedagógicas que visem a formação do sujeito que dança para além de um treinamento técnico reprodutivista, objetivando o desenvolvimento da percepção artística e estética do dançarino, além de sua sensibilidade, criatividade e conhecimento de si. A prática de caminhos metodológicos alinhados a essa perspectiva fomenta também a sistematização do conhecimento produzido, o que contribui com a expansão da Dança como campo específico do conhecimento.

Dessa forma, quero voltar à epígrafe desse estudo quando Robinson Cavalcanti nos convida a dançar nossa fé. Um retorno em espiral, e não, em círculo, através do qual passamos por lugares já conhecidos, mas com outros olhares sobre eles. Assim como escolhi voltar ao universo da dança advinda do contexto cristão transformada pelas experiências vividas ao longo de tantos anos na universidade bem como no trabalho e investimento em dança fora dela, desejo que, após o acesso a esta pesquisa, muitos se voltem para seus universos de maneira transformadora e que alguns desses muitos estejam dentro das comunidades de fé protestantes do Brasil.

## REFERÊNCIAS

AMARAL, Fabiana P. do. A representação da dança na história judaico-cristã. *Revista Garrafa*, Rio de Janeiro, v. 13, n. 2, 2007. Disponível em: <<https://revistas.ufrj.br/index.php/garrafa/article/view/7617/6145>>. Acesso em: 03 jul. 2017.

BÍBLIA. Português. *Bíblia Sagrada Pobreza e Justiça: Antigo e Novo Testamento*. Nova Tradução na Linguagem de Hoje. Barueri, SP: Sociedade Bíblica do Brasil, 2011.

BORGES, Gerson. *Ser evangélico sem deixar de ser brasileiro*. Viçosa, MG: Ultimato, 2016.

CAVALCANTI, Robinson. *Libertação e sexualidade: instinto, cultura e revelação*. 3. ed. Maceió: 2004. Disponível em: <<https://pt.scribd.com/document/279854921/CAVALCANTI-Libertacao-e-sexualidade>>. Acesso em: 11 nov. 2017.

\_\_\_\_\_. *A utopia possível: em busca de um cristianismo integral*. Viçosa, MG: Editora Ultimato, 1993.

CAZÉ, Clotildes M. de J. O. Dança como área de conhecimento. *Revista Prâksis*, v. 1, 2007. Disponível em: <<http://periodicos.feevale.br/seer/index.php/revistapraksis/article/view/594/579>>. Acesso em: 10 nov. 2017.

COIMBRA, Isabel. *Louvai a Deus com danças*. Belo Horizonte: Diante do Trono, 2003.

COSTA, Helena M.; FERREIRA, Marcos R. G. A visão do corpo e dança no cristianismo. In: SEMANA DE PRODUÇÃO CIENTÍFICA, 3., 2013, Brasília. *Caderno de resumos...* Brasília: Editora do IFB, 2013. Disponível em: <<http://www.ifb.edu.br/attachments/article/5985/2.1%20Caderno%20de%20Resumos%20-%20III%20Semana%20de%20Produ%C3%A7%C3%A3o%20Cient%C3%ADfica%20do%20IFB.pdf#page=30>>. Acesso em: 05 nov. 2017.

GOMES, Sigmara C. *Dramaturgia na dança cristã cênica profética – diálogo entre a dança profética e a dança cênica: dramaturgia em transformação*. 2017. 52 f. Trabalho de Conclusão de Curso (Graduação em Licenciatura em Dança) – Universidade Federal de Pernambuco, Recife, 2017.

GUALBERTO, Carolina L. *Dança: o que estamos dançando? Por uma nova dança na Igreja*. São Paulo: Editora Hagnos, 2007.

MANNING, Brennan. *Convite à solitude*. São Paulo: Mundo Cristão, 2010.

MINAYO, Maria C. de S. (org.). *Pesquisa social: teoria, método e criatividade*. Petrópolis, RJ: Editora Vozes, 2002.

NÓBREGA, Terezinha. P. da. *Qual o lugar do corpo na educação?* Notas sobre conhecimento, processos cognitivos e currículo. Campinas: 2005. Disponível em: <<http://www.scielo.br/pdf/es/v26n91/a15v2691.pdf>>. Acesso em: 30 nov. 2017.

PELBART, Peter P. *Vida capital: ensaios de biopolítica*. São Paulo: Iluminuras, 2009.

\_\_\_\_\_. Biopolítica. *Sala Preta*, São Paulo, v. 7, 2007. Disponível em: <<http://www.revistas.usp.br/salapreta/article/viewFile/57320/60302>>. Acesso em: 03 jul. 2017.

RODRIGUES, Renato G. *O corpo na história e o corpo na igreja hoje*. 2013. Disponível em: <<http://congressos.cbce.org.br/index.php/4sncc/2013/paper/viewFile/4971/2970>>. Acesso em: 03 jul. 2017.

ROOKMAAKER, Hendrik R. *A arte não precisa de justificativa*. Viçosa, MG: Ultimato, 2010.

SETENTA, Jussara Sobreira. *O fazer-dizer do corpo: dança e performatividade*. Salvador: EDUFBA, 2008.

SHEDD, Russell P. (Ed.). *Bíblia Shedd: Antigo e Novo Testamentos*. Trad. João Ferreira de Almeida. rev. e atual. no Brasil. 2. ed. São Paulo: Vida Nova; Barueri: Sociedade Bíblica do Brasil, 2015.

TADRA, Débora S. A. et al. *Linguagem da Dança*. Curitiba: Ibpex, 2009.

VICENTE, Ana Valéria. *Entre a ponta de pé e o calcanhar: reflexões sobre como o frevo encena o povo, a nação e a dança no Recife*. Recife: Ed. Universitária da UFPE; Olinda: Ed. Associação Reviva, 2009.