



UNIVERSIDADE FEDERAL DA PARAÍBA
CENTRO DE COMUNICAÇÃO, TURISMO E ARTES
DEPARTAMENTO DE ARTES CÊNICAS
LICENCIATURA EM DANÇA

MARIA KAROLINA PEREIRA BATISTA

DANÇA NA IGREJA: A LITURGIA NO CONTEXTO

JOÃO PESSOA

2021

MARIA KAROLINA PEREIRA BATISTA

DANÇA NA IGREJA: A LITURGIA NO CONTEXTO

Monografia apresentada ao curso de Licenciatura em Dança, da Universidade Federal da Paraíba como requisito parcial para obtenção do título de Licenciada em dança.

Orientador: Prof. Dr. Guilherme Barbosa Schulze.

JOÃO PESSOA

2021

Catálogo na publicação
Seção de Catalogação e Classificação

B333d Batista, Maria Karolina Pereira.

A dança na igreja : a liturgia no contexto / Maria
Karolina Pereira Batista. - João Pessoa, 2020.
42 f. : il.

Orientação: Guilherme Barbosa Schulze.
TCC (Graduação) - UFPB/CCTA.

1. Dança - TCC. 2. Dança - Igreja Evangélica. 3. Dança
litúrgica - Evangelização. 4. Dança litúrgica -
Criação. I. Schulze, Guilherme Barbosa. II. Título.

UFPB/CCTA

CDU 793.3(043.2)

MARIA KAROLINA PEREIRA BATISTA

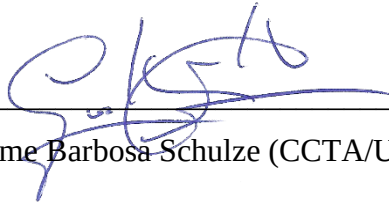
DANÇA NA IGREJA: A LITURGIA NO CONTEXTO

Monografia apresentada ao curso de Licenciatura em Dança, da Universidade Federal da Paraíba como requisito parcial para obtenção do título de Licenciada em dança.

Orientador: Prof. Dr. Guilherme Barbosa Schulze.

APROVADA EM: 14/12/2020.

BANCA EXAMINADORA



Prof. Dr. Guilherme Barbosa Schulze (CCTA/UFPB – Orientador)



Profª. Drª. Liria de Araújo Moraes (CCTA/UFPB)



Profª. Ma. Bertyza Carvalho Falcão Fernandes (CE/UFPB)

AGRADECIMENTOS

Em primeiro lugar, quero dedicar esse trabalho a Deus, fonte da minha inspiração, como forma de agradecimento a todos os benefícios que me tem feito, por me ajudar nessa caminhada até aqui e por ter me proporcionado sabedoria em toda essa trajetória.

Em segundo lugar a minha família, meu esposo Laerte que está sempre comigo, me dando forças e acreditando no meu potencial. A meus pais, que nunca mediram esforços para me manter na vida acadêmica, para que eu pudesse assim me formar e realizar o meu sonho. E a todos os demais familiares que sempre me apoiaram e me deram forças para conseguir chegar até o fim.

Quero agradecer também, a todos os meus amigos que sempre torceram por mim. A igreja Batista Bethesda de Bayeux e toda a sua liderança pelo investimento espiritual aplicado a mim, pelas suas orações e dedicação.

Quero fazer um agradecimento especial, a cada pessoa que me ajudou a desenvolver esse trabalho, aos grupos Shammah, Manancial Dance e o Restauração. Assim como aos meus colegas de turma Licenciatura em dança 2015.2, por todo apoio no decorrer do curso, e pela ajuda financeira que me deram quando precisei, pela dedicação, amor e investimento a mim.

Ao meu Orientador Guilherme Schulze, que acreditou em mim, me deu ânimo, e me ajudou a desenvolver da melhor maneira esse trabalho. A minha banca examinadora Lília Moraes e Bertyza Falcão, que contribuíram muito com o meu trabalhar me ajudando da melhor maneira possível.

Enfim, a todos que sempre torceram pelas minhas conquistas, meu MUITO OBRIGADA!

RESUMO

Esta pesquisa foi motivada pelo interesse em discutir a dança executada dentro das Igrejas Evangélicas, denominada de dança litúrgica. A igreja contemporânea evangélica é resultado de muitos anos de mudanças que envolvem também a dança que, na liturgia atual, se destaca como meio de instrumentalização para adoração, ensino e evangelismo. De uma forma geral, usufruindo de diversas técnicas e métodos estabelecidos, apresenta um estilo livre de amarras mais convencionais, permitindo a quem pratica, a liberdade de demonstrar no improviso a sua forma de adoração. O objetivo deste trabalho foi o de discutir, os processos de criação utilizados na dança litúrgica. Para tanto, foram escolhidos alguns grupos atuantes em igrejas, da cidade de João Pessoa e circunvizinhas, para procurar entender os processos criativos e as coreografias, buscando assim perceber como se caracterizam as práticas em dança no contexto religioso. Esta é uma pesquisa qualitativa e descritiva, partindo de revisões bibliográficas e pesquisa de campo, tendo como intuito descrever e explorar a dança dentro desse contexto.

Palavras-chaves: Dança. Liturgia. Processos de criação.

ABSTRACT

This research was motivated by the interest in discussing the dance performed within the Evangelical Churches, called liturgical dance. The contemporary evangelical church is the result of many years of changes that also involve dance, which, in the current liturgy, stands out as a means of instrumentalization for worship, teaching and evangelism. In general, taking advantage of several established techniques and methods, it presents a more conventional style of mooring, allowing those who practice it, the freedom to demonstrate their form of worship in improvisation. The aim of this work was to discuss the creative processes used in liturgical dance. To this end, some groups active in churches, in the city of João Pessoa and surrounding areas, were chosen to try to understand the creative processes and choreographies, thus seeking to understand how dance practices are characterized in the religious context. This is a qualitative and descriptive research, based on bibliographic reviews and field research, with the aim of describing and exploring dance within this context.

Keywords: Dance, Liturgy, Creation processes.

LISTA DE FIGURAS

Figura 1 – Dançando com o Tecido	30
Figura 2 – Dançando com a Bíblia	31
Figura 3 – Dança com a Cruz	31
Figura 4 – Dançando com o Vaso	32
Figura 5 – Dançando com o Guarda-chuva	32
Figura 6 – Dançando com a Bola	33
Figura 7 – Dançando com os Arcos de Fitas	33
Figura 8 – Dançando com as Flags	34
Figura 9 – Dançando com os Leques	34
Figura 10 – Dançando com a Bandeira	35

SUMÁRIO

1	INTRODUÇÃO	09
2	A DANÇA NA LITURGIA.....	11
2.1	DANÇA NOS PRIMÓRDIOS	11
2.2	DANÇA DO POVO HEBREU	12
2.3	DESVALORIZAÇÃO DO CORPO.....	14
3	CRIAÇÃO COREOGRÁFICA.....	17
3.1	SOBRE A PESQUISADORA	17
3.2	COREOGRAFIA.....	17
3.3	RUDOLF VON LABAN.....	18
3.4	COMPOSIÇÃO CÊNICA	19
4	PROCESSOS DE CRIAÇÃO NA DANÇA LITÚRGICA	25
4.1	SOBRE OS GRUPOS PESQUISADOS	26
4.2	DESENVOLVIMENTO COREOGRÁFICO	27
4.3	MÉTODOS DE CRIAÇÃO.....	36
4.4	ANÁLISE E COMPARAÇÃO	37
5	CONSIDERAÇÕES FINAIS.....	40
	REFERÊNCIAS	42

1 INTRODUÇÃO

Acredita-se que a dança litúrgica é um dos muitos meios de expressão em agradecimento e adoração a Deus, assim como um instrumento para a evangelização (forma de pregar o evangelho, falar o que se acredita as pessoas a fim de apresentá-la a Deus) da humanidade.

Atualmente, nas Igrejas evangélicas brasileiras, podemos observar com muita frequência a existência de grupos de dança ganhando espaço e reconhecimento no ambiente litúrgico. A dança realizada por eles pode ser executada, ou apresentada, em distintos momentos dos cultos, sendo utilizada no louvor, que é antecedente ao sermão, onde as pessoas ficam de pé e passam a cantar as canções que o grupo de louvor está cantando a frente. Os ministros de dança, (termo usado para os dançarinos em dança litúrgica) exercem sua dança como forma de adoração, intercessão, júbilo, guerra em direção a igreja, a fim de, juntamente com o louvor, fazer ministrações sobre as vidas presentes. E em apresentações a parte, tendo como objetivo passar uma mensagem a quem observa.

A dança nos ambientes litúrgicos, também pode ser executada com a utilização de elementos cênicos, chamados por esses dançarinos de adereços (objetos que são utilizados como ferramentas para deixar a mensagem dançada mais elucidada ao espectador).

Embora haja a existência de grupos de dança nas igrejas, em muitos casos os grupos sofrem por falta de apoio da própria igreja, neste caso, das pessoas que fazem parte daquela referida comunidade. Isso pode estar ligado ao fato de o pensamento acerca do corpo humano ser algo pecaminoso, que é uma crença enraizada na igreja desde o período medieval, fazendo com que alguns fiéis entendam que esse corpo dançante, não pode estar associado a esse ambiente como meio de adoração ou evangelização.

Desde os meus 13 anos, frequento a igreja Batista Bethesda em Bayeux, desde meus 15 anos exerço a dança na igreja. Em diversos momentos me peguei pensando do porquê executar tal ação dentro desse ambiente, e qual o propósito disso. Ao entrar no Curso de Licenciatura em Dança da UFPB em 2016, busquei me aprofundar nos conhecimentos acerca de dança e me deparei com um mundo nunca estudado, diferente do contexto ao qual estava inserida. A partir disso, passei a observar que no Curso de dança não existiu uma discussão específica a respeito da dança praticada nas igrejas evangélicas e católicas, o que me motivou em levantar essa pesquisa, podendo assim apresentar a dança litúrgica, e trazer relação das minhas experiências vividas em ambos os contextos. Estabelecendo diálogo entre o que aprendi na graduação, com

a prática na dança litúrgica, podendo assim comparar os processos coreográficos de dentro e fora desse contexto.

A importância desse estudo é justificada, na necessidade de incentivar mais pesquisas relacionadas as danças presentes em diferentes contextos sociais, ampliar discussões acerca da temática, despertando a curiosidade e interesse.

O objetivo é analisar, como são realizados os processos de criação em dança nos grupos estudados, fazendo comparações entre as montagens coreográficas existentes na contemporaneidade, dentro e fora do contexto religioso, e observando sua forma de composição a partir de Laban e Humphrey (VELOSO, 2012).

A obtenção dos resultados parte de uma pesquisa de campo. Para adquirir as informações necessárias fiz entrevistas com as líderes dos grupos. A metodologia utilizada nesta pesquisa qualitativa, caracterizada como descritiva-exploratória.

O trabalho apresenta, no Capítulo 2, uma análise descritiva e bibliográfica da dança no ocidente, no decorrer no texto pode ser visto a dança entre o povo hebreu e suas possíveis contribuições para a dança praticada na contemporaneidade, as que atuam dentro das igrejas evangélicas.

O Capítulo 3 trata de uma introdução ao que é, e como surgiu alguns elementos de composições coreográficas. Assim como se realiza uma composição cênica de forma híbrida.

Já o Capítulo 4, trata de uma descrição sobre como surgem os processos coreográficos na dança litúrgica, apresentando como referência três grupos Manancial Dance, Shammah e Restauração.

2 A DANÇA NA LITURGIA

Antes de começarmos a destrinchar relatos históricos, precisamos entender o que é liturgia. No dicionário, liturgia é o conjunto dos elementos ou práticas do culto religioso, ou seja, é o que acontece de culto de uma denominada igreja, sua cronologia. (DICIO, 2020a).

2.1 DANÇA NOS PRIMÓRDIOS

A Dança desde os primórdios é existente entre a humanidade e vista como meio de manifestações culturais e ritualísticas de um povo. Considerada como uma linguagem universal, a dança é uma forma de comunicação existente para que o ser humano possa se expressar além da música e pintura, que também são partes importantes entre os meios de comunicações social e com o sagrado. Pode ser apreciada por um povo como um simbolismo, um meio de expressão por uma benevolência concedida a si, uma forma de perpetuação, podendo demonstrar através dela suas crenças, valores, religião, costumes e hábitos, tornando-se um meio de perpetuação cultural daquele povo.

Através das pinturas rupestres, podemos observar possíveis relatos de dança já sendo executadas no período da Idade Antiga, em 4.000 a.C., Paul Bourcier (2001) traz uma fonte de conhecimento, da existência da dança presente no passado e em diversos ambientes, povos e culturas. Presente entre os diversos países, cada povo tinha uma forma de dançar diferente e com suas respectivas finalidades.

No período da idade Média, a dança religiosa passa a ser uma herança suspeita para as autoridades eclesiásticas. Responsável por manifestar a espontaneidade individual, a dança na idade média denominada de carola (dança de roda dançada em círculo e típica da época) sofre diversos interditos, não podendo ser executada nas igrejas, cemitérios e procissões, pelos papas e autoridades da época (BOUCIER, 2001).

A presença ritmada de tambores e tamborins, era existente nas danças eclesiásticas da Espanha, adotada pelo concílio de Toledo no século VII. A dança mais conhecida na Espanha foi “seis”, dançada por seis crianças que usavam trajes de corte e passos derivados da corte.

Mais uma vez, Boucier (2001) nos mostra as tradições de um povo e sua cultura, embora existam relatos da dança executada nas paróquias e igrejas, as condenações eclesiásticas atingiram seus objetivos e a dança não foi integrada à liturgia católica. “Esta recusa é ainda

mais notável pelo fato de, em muitos casos, os trajes e até lugares de culto pagão terem sido assimilados sem dificuldade”. (BOUCIER, 2001, p. 51).

Neste sentido, “sem dúvida, o recurso obrigatório ao corpo e a seus poderes pouco controláveis é o motivo do ostracismo especial que se abateu sobre a dança”. (BOUCIER, 2001, p. 51).

Na idade média, pelo fato da dança se utilizar do corpo como expressão, e o corpo nesse contexto, não ser algo valorizado, faz com que a dança sofra ruptura em sua evolução, por causa da igreja católica e do seu poder sobre a sociedade.

“[...] nas culturas da alta Antiguidade, a dança é sagrada; numa segunda fase, transformar-se-á em rito tribal totêmico; somente no final da evolução ela se tornará matéria para espetáculos, matéria de divertimento.”. (BOUCIER, 2001, p. 51).

Então na Idade Média passa-se a existir a retórica do corpo, a igreja católica passa por uma séria de crises e a carola, dança antes manifestada como uma forma de alegria, passou a se tornar uma dança macabra. “O costume de se dançarem cemitérios, que se iniciou no século anterior, difunde-se para mostrar que a vida é uma carola conduzida pela morte.”. (BOUCIER, 2001, p. 57)

2.2 DANÇA DO POVO HEBREU

A dança entre o povo Hebreu, era representada de forma diferente. De acordo com Boucier (2001,) a dança praticada pelo povo Hebreu se tratava de um conteúdo vago, sendo representado em rodas, dança de fileiras, giros, não praticada com máscaras e obtendo caráter excepcional “suas formas e seu espírito”, não passando a evolução nem a transformação de sua dança em arte.

Segundo Melo (2017), o povo de Israel vivenciava a dança em pelo menos três esferas: a religiosa, executada no templo e presente nas festas de maio, tabernáculo e das colheitas; aos fatos sociais, dos mais simples ao mais importantes para o povo; e nas festividades agrícolas, que eram comemoradas com canto, música e dança, como podemos ver em Deuteronômio 16:13-15 e 17 (A BÍBLIA, 2012).

O povo Hebreu sempre foi muito de festejar, seja no casamento, em comemoração à conquista de uma guerra, a celebração da Páscoa ou culto a Deus, e suas festas poderiam durar muitos dias, eles gostavam muito de celebrar e usavam da dança, da música, da oração, no geral do seu corpo, como forma de expressão e adoração.

A Bíblia é um livro religioso e de grande importância para o cristianismo. Nela podemos observar inúmeras histórias de pessoas que tiveram um contato especial com Deus e que servem de estímulos e inspirações para os que a leem. Como uma espécie de manual de instruções para os cristãos, a bíblia relata acontecimentos que marcaram gerações dos hebreus. Divididos em duas partes, Antigo testamento, fala sobre a ideia criacionista (de que Deus criou todas as coisas), sobre a história dos hebreus, até os acontecimentos da volta dos judeus do exílio babilônico. O Novo testamento fala sobre a vida de Jesus Cristo, seus ensinamentos bem como sua possível volta (A BÍBLIA, 2012).

A Bíblia (2012), nos apresenta diversos momentos em que o povo hebreu obteve a dança como um instrumento de celebração por alguma conquista, ela é tida por esse povo como símbolo de alegria. No livro de êxodo, presente na bíblia, podemos observar a história de Miriã, irmã de Moisés (Homem que Deus usou para abrir o vermelho e o povo de Israel passar quando fugia de Faraó e seus cavaleiros que buscavam matá-los). Miriã chama as mulheres para celebrar com louvor, danças e tamborins em adoração a Deus, por Ele tê-los livrados da morte e da prisão do Egito, o qual Deus os libertara naquele momento. Em Êxodo, capítulo 15, versículo 21 tem-se: “E Miriã lhes respondia: Cantai ao Senhor, porque gloriosamente triunfou; e lançou no mar o cavalo com o seu cavaleiro.”. (A BÍBLIA, 2012, p. 92).

A Bíblia (2012) também relata a história do rei Davi, que dançou diante de Deus com toda a alegria pela arca da aliança estar de volta (a arca da aliança era um objeto que remetia a presença de Deus), através desses relatos, podemos observar a existência da dança presente entre o povo Hebreu, no qual tinha o sentido de ser utilizada como forma de agradecimento e ter a alegria por uma benevolência concedida a si ou ao povo Hebreu.

Em 2 Samuel, capítulo 6, versículos 14 e 15, é relatado que “Davi, vestindo o colete sacerdotal de linho, foi dançando com todas as suas forças perante o Senhor, enquanto ele e todos os israelitas levavam a arca do Senhor ao som de gritos de alegria e de trombetas.”. (A BÍBLIA, 2012, p. 335).

A Bíblia (2012), também cita a dança de Salomé. Induzida por sua mãe Herodias, Salomé faz uma apresentação ao seu Tio Herodes em seu aniversário. Seu Tio Herodes ficou tão maravilhado com sua dança, que disse a sua sobrinha que ela poderia pedir o que quisesse a ele, que lhe concederia. Ao perguntar a sua mãe, Salomé pede a cabeça de João Batista (profeta da época que repudiou o fato de Herodias ter casado com seu cunhado Herodes) numa bandeja de prata. De acordo com Thaismary Neri, estudante de dança da Universidade Federal da Paraíba e dançarina da dança do ventre, em entrevista cedida via *WhatsApp*, existe uma

ideia de que a dança de Salomé estaria ligada a Dança dos sete véus, e essa ideia originou-se de Oscar Wilde, que em 1891 publicou a peça que conta a história bíblica de Salomé. Existem diversas histórias sobre a origem da dança do ventre e sua ligação com Salomé, porém nada comprovado.

De acordo com Tavares e Werner (2011) a Dança de Salomé, diferente de outras danças citadas na bíblia, tem um caráter diferente. Trata-se de um jogo cultural, político e religioso. Vale lembrar que o objetivo de falar dessa dança é para citar em um outro contexto um outro estilo de dança presente na bíblia, mas não como objeto de estudo e sim como um complemento sobre a existência das danças nos relatos bíblicos.

2.3 DESVALORIZAÇÃO DO CORPO

Em estudo sobre o que é corpo, podemos destacar que ele se trata de uma estrutura viva, capaz de produzir funções e características próprias. Podemos então observar algumas características citadas por Bertoni (1992 *apud* TORRES, 2007) onde diz que o corpo é como algo mortal, corruptível e impuro, um lugar onde a alma estaria presa e a alma era vista como, eterna, pura e sábia, ligada ao divino. Platão foi o pai da visão de que corpo e alma são contrapostos, e sua compreensão marcou o pensamento ocidental, o mundo em Platão é dividido em duas dimensões, inteligível e sensível, alma e corpo.

Pode-se notar, portanto, que Platão defende (i) uma alma eterna; (ii) que move a si mesma e as outras coisas; (iii) possui ligação com o divino; (iv) é responsável pelo que é inteligível, ou seja, só pode ser apreendida pela razão e não devém (o mundo das Ideias). Já o corpo aparece numa posição claramente inferior, pois (i) emudece; (ii) tem seu movimento determinado por algo que não é ele mesmo, isto é, pela alma; (iii) afasta o homem do divino; (iv) é inexacto devido ao seu caráter de apreensão sensível. (MONTENEGRO, 2013, p. 4).

No ocidente, através das teorias de Platão, o corpo é destacado como algo impuro, cheio de desejos e tendo um lado mau, por esse motivo não produz um meio de conexão com o sagrado, não podendo ser um instrumento para adoração, sendo considerado, portanto, profano e responsável por influenciar o pensamento Cristão.

Melo (2017) afirma, que no período medieval existia uma ambiguidade no discurso cristão acerca do corpo de cristo. Já que o corpo humano era algo sujo, errante, fraco e corruptível, há enaltecimento de um único corpo, o de Cristo, filho de Deus (santo, perfeito, sem mácula, incorruptível).

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 *apud* MELO, 2017, p. 24).

Segundo a Bíblia (2012), podemos observar no primeiro capítulo do livro de Gênesis a ideia criacionista, o pensamento de que Deus criou todas as coisas, fazendo separação entre dia e noite, terra e água, criando os animais e o homem. No capítulo 1 e versículo 26 e 27, Deus diz que fez o homem segundo a sua imagem e semelhança, criando assim Adão e Eva. Ele é muito claro para Adão e Eva quando diz para não comerem da árvore do meio do jardim do conhecimento do bem e do mal. Porém, seduzida pela serpente, Eva come do fruto e dá a Adão. A partir de então Adão e Eva passam a obter conhecimentos, antes não revelados, como por exemplo, o fato de se perceberem, nus. A partir disso, o pecado entra no mundo. E o que seria pecado? De acordo com o dicionário online (DICIO, 2020c), pecado é uma violação de um preceito religioso, uma desobediência, ação má contra Deus.

Em relação ao Cristianismo, o corpo apresenta duas vertentes, a de valorização e desvalorização. Segundo Torres (2007), a valorização acontece quando Deus se torna carne, passando a ser Jesus Cristo, e ao tocar os enfermos ele subverte os conceitos Judaicos de puro e impuro. E a desvalorização acontece por conta dos próprios conceitos judaicos de impureza, associada ao pecado e castigada para a santificação.

O apóstolo Paulo vê o corpo por dois diferentes aspectos, tanto como manifestação do pecado, como um lugar da manifestação da vida de Deus. O corpo não se trata de algo pecaminoso ou santo, mas se torna um “lugar de manifestação da essência do ser humano” (TORRES, 2007, p. 24).

[...] podemos perceber que o apóstolo Paulo reafirma o pensamento de Jesus Cristo, na concepção de que o corpo é lugar de manifestação da alma do ser humano, podendo ser santificado se a alma está santificada e por outro lado portador de depravação e maldição, se a alma assim o está também. [...]. No período medieval, mesmo que o pensamento cristão defendesse a dignidade do corpo como criação divina e local de manifestação do mesmo, se manteve a ideia de que a verdadeira essência do ser humano está na alma. (TORRES, 2007, p. 24).

A Bíblia (2012), no novo testamento, vê corpo e alma unidos e não separados pela visão de Platão, Corpo, alma e espírito. Corpo é a relação material, parte de fora, físico, embalagem ligada aos sentidos, o que eu vejo, toco, cheiro, escuto, saboreio. A alma é relação comigo mesmo, minhas vontades, emoções, e mente o que eu penso. E o espírito é a relação espiritual,

a fé, canal de comunicação entre Deus e o homem. Através dessa visão podemos estabelecer a ligação entre as danças e a liturgia contemporânea (TORRES, 2007).

A presença da dança nas igrejas protestantes da atualidade, especialmente neopentecostais, pode significar uma redescoberta do corpo como possibilidade do encontro deste com Deus. Os fatores que geraram este acontecimento podem ter sido a soma da valorização que o Novo Testamento oferece ao corpo humano, uma vez que esse direciona o *ethos* protestante, com a valorização do corpo na sua totalidade. Isso seria o ser humano em sua totalidade, se expressando e se encontrando com seu criador. (TORRES, 2007, p. 26).

De acordo com Fernandes (2016), o mundo cristão ocidental da atualidade através da cultura Grega passa a considerar o corpo dualístico (separação entre corpo e alma), deixando de lado a visão unificada de corpo presente nos primeiros cristãos. Eles não tinham essa ideia de separação entre corpo e alma, eles viam como ser único, completo e inteiro. Ela afirma que no decorrer da história cristã, essa visão dual de corpo e alma, ofereceu ao homem um corpo desvalorizado e objeto de pecado, corpo que esteve grande parte do tempo escondido sob “compreensões” a ele impostas, através de discursos que se multiplicam. Porém esse pensamento de corpo pecado, começa a sofrer alterações e o corpo passa a ser revalorizado. Com a presença da dança nas celebrações litúrgicas contemporâneas, podemos observar essa ressignificação, proporcionando um novo olhar sobre o corpo no cristianismo. Aqui não mais considerado como sinônimo de pecado, mas sim templo do Espírito Santo, instrumento de expressão e adoração.

Na atualidade, assim como as mudanças da sociedade, o entendimento sobre corpo também se modificou. Rodrigues (2013) diz, que a concepção dicotômica de corpo vista anteriormente ainda tem resquícios nas comunidades evangélicas atuais, porém com a manifestação da dança litúrgica, surgem um avanço no olhar sobre o corpo, deixando assim de se tornar um tabu dentro das comunidades evangélicas. O autor ainda assevera que,

O ser sagrado ou profano não está diretamente ligado a essência de algo em si. 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. Um objeto não tem em si um poder sagrado, mas pode representar uma experiência sagrada. (RODRIGUES, 2013, p. 10-11).

3 CRIAÇÃO COREOGRÁFICA

3.1 SOBRE A PESQUISADORA

No decorrer da minha passagem pela graduação, me senti desconfortável em alguns aspectos. Um deles era o fato de estar me inserindo em um novo mundo, uma nova realidade, diferente da que estava inserida, a dança litúrgica cristã. As novidades referentes às danças e suas formações, sempre me fizeram indagar sobre a dança litúrgica, sua formação, sua existência, suas peculiaridades e o que há de comum e incomum com a dança existente fora desse contexto.

3.2 COREOGRAFIA

No texto Trindade (2011), podemos observar o derivado da palavra coreografia, que vem da palavra “coreia” (*χορεία*), uma dança grega. A autora afirma que Paracelsus usou o termo “coreia” para descrever os movimentos físicos rápidos, dos viajantes medievais e Raoul Feuillet e Pierre Beauchamp usaram uma adaptação da palavra “coreia” para descrever a notação da dança. A autora menciona a obra de Feuillet denominada “*Chorégraphie*” (1700), na qual ajustou o termo para um método da notação da dança e estabeleceu-se o termo *chorégraphie* (coreografia) para a escrita, ou notação das danças. Assim de acordo com a autora uma pessoa que escrevesse danças era um *choreographer* (coreógrafo), mas o criador das danças era conhecido como um *maître delle danser* (mestre de dança) ou em alguns anos antes um *maître delle ballet* (mestre de balé).

Dessa forma, o termo “coreografia” surge na dança em 1700, na corte de Luiz XIV, para nomear um sistema de signos gráficos, notação da dança, capaz de transpor para o papel o repertório de movimentos do balé daquela época. Seu criador, Raoul Auger Feuillet, mestre de balé, introduziu seu neologismo que literalmente quer dizer a grafia do corpo. (TRINDADE, 2011, p. 34).

De acordo com o dicionário atual, “coreografia” quer dizer, a arte de desenvolver e congregar movimentos/passos que compõem determinada dança (DICIO, 2020b). O que difere do sentido inicial da palavra. De acordo com Trindade (2011), a rejeição do vocabulário e dos termos do balé pela dança moderna resultou na expressão “coreógrafo” que substitui o “mestre do balé” e, conseqüentemente, a “coreografia” veio a significar a arte de fazer danças. O que explica o significado da palavra na contemporaneidade.

Rudolf Laban estendeu o uso da palavra *choreographie* em seu livro “*Choreographie*” (1926), no qual detalhou, não somente um formulário novo de notação da dança, mas também os princípios e a teoria de um sistema completo que se transformou, mais tarde, na “análise do movimento de Laban”. A partir do Século XIX, a técnica da descrição recebeu o nome de: “notação coreográfica”. O termo coreografia significa a arte na composição da dança e coreógrafo, o profissional que coordena essa composição. (TRINDADE, 2011, p. 34-35).

3.3 RUDOLF VON LABAN

Rudolf Von Laban nasceu em Bratslavia, Austria-Hungria. Filho de governador militar, largou seus estudos e na academia militar para seguir carreira artística. Laban foi um homem que sempre buscou uma nova forma de se entender o movimento. Veloso (2012) diz que Laban ao decidir estudar apenas dança, pesquisou trabalhos de alguns artistas, no que a partir dessa influência, deu início aos seus estudos sobre movimento.

Com a ajuda de Mary Wigman, Rudolf Laban desenvolve o pensamento sobre corpo em relação ao espaço, o que chamaram de *kinesfera*: “a esfera imaginável em torno do corpo delimitada pelo alcance dos movimentos”. (VELOSO, 2012, p. 26).

Laban passou a estudar os espaços em três níveis, alto, médio e baixo. Enquanto Wigman estudava o aspecto energético do movimento, da relação entre tensão e relaxamento do corpo. “Ali estabeleceu sua teoria sobre os níveis do espaço, baseadas no conceito da *kinesfera*, chamada corêutica, em que ele estuda o alcance do corpo humano ao mover-se no espaço, suas posições, formas, direções, trajetórias e níveis” (VELOSO, 2012, p.27)

Veloso (2012) diz que Laban começou seus estudos com a crença de que há uma conexão do corpo com o espírito.

A partir do esforço, Laban analisou o movimento e os impulsos internos que o originam. Laban chama de esforço (ou o que foi traduzido do termo *effort* para este termo) os ímpetus que originam o movimento. Assim, percebe diferentes qualidades de movimento e a sensação que causa. As qualidades do esforço são compostas pelos fatores Tempo, Espaço, Peso e Fluência do movimento, resultantes de uma atividade interior (consciente ou inconscientemente) de quem se movimenta. (VELOSO, 2012, p. 30).

Então, falar sobre os conceitos de movimentos que partem das investigações que Laban fez, me leva a investigar sobre os processos de criação coreográficos, não só aplicados a dança litúrgica, mas a dança de forma geral. Os estudos de Laban (VELOSO, 2012) servem de muita

contribuição para entendermos o decorrer do processo de uma montagem coreográfica e quais métodos estão aplicados a ela.

- a) O fator tempo, determinado por Laban, fala a respeito da duração de um movimento, se o movimento foi rápido, ou lento, qual a duração dele;
- b) O espaço trata-se da definição do movimento, se ele é reto, se é flexível e os níveis, determinados em alto, médio e baixo;
- c) O Peso, trata-se de da força durante o movimento. Define-se como força movimentos mais firmes ou que demarquem o peso pesado e mais leves, que são mais suaves, dependendo do nosso tônus muscular aplicado ao movimento que deseja;
- d) A Fluência é como se deixa fluir o movimento. Pode ser desembaraçada ou livre, ou embaraçada ou controlada.

Laban denomina ações básicas de esforço, as oito combinações das três qualidades (peso, espaço e tempo), e para cada uma ele relaciona a uma função objetiva do movimento e à sensação que esse causa. (VELOSO, 2012):

- a) Chicotear: firme (forte), súbita (rápida) e flexível (indireto);
- b) Deslizar: suave (leve), sustentado (lento) e direta;
- c) Flutuar: suave (leve), sustentado (lento) e flexível (indireto);
- d) Pontuar: suave (leve), súbita (rápida) e direto;
- e) Pressionar: firme (forte), sustentado (lento) e direto;
- f) Sacudir: suave (leve), súbita (rápida) e flexível (indireto);
- g) Socar: firme (forte), súbita (rápida) e direta;
- h) Torcer: firme (forte), sustentado (lento) e flexível (indireto).

Através dessas ações básicas, podemos dar início a um novo processo de investigação, podendo assim fazer novos experimentos que ajudam a desenvolver a coreografia.

3.4 COMPOSIÇÃO CÊNICA

De acordo com o texto do Veloso (2012, p. 76), ele diz que “a ação cênica (seja ela, ‘mais teatral’ ou ‘mais dançada’) é composta de ações, gestos e sensações causadas pela experiência psicossomática e o que se escreve em cena é alterado e definido pela qualidade da ação proposta pelo intérprete”. Isso quer dizer que, se um bailarino ao dançar em palco, faz movimentações mais bruscas e outro bailarino faz movimentações lentas, ambos demonstram

estados de espíritos e humores diferentes, pois as suas movimentações fazem com que o público remeta o que está sendo exposto as suas impressões pessoais.

Humphrey (1987 *apud* VELOSO, 2012) descobriu sua vocação para a dança desde criança. Já adulta e atuante como professora de dança, vê a necessidade de criar uma dança que pertence ao povo americano a partir das observações de suas aulas, onde os alunos geravam movimentações típicas de pessoas daquela época.

Sempre foi o tipo de pessoa que estimulava os seus alunos a serem independentes em seus pensamentos, contrariando o habitual daquela época em que os dançarinos faziam apenas o que lhes era dito.

A partir da observação de seus alunos criou (ou percebeu, e assim o nomeou) o princípio de queda e recuperação que juntamente com o princípio base de expansão e recolhimento de Isadora Duncan e, posteriormente, contração e expansão de Martha Graham, estabeleceu novas categorias de movimentos chave para a nova dança que surgia. [...]. Humphrey criou um vocabulário de dança e coreografou, nos anos 30, a trilogia dramática *Theatre Piece*, *With My Red Fires* e *New Dance*. Os temas de sua obra também se diferenciavam dos temas da Denishawn, pois agora sua preocupação não era mais abordar mitos e outras narrativas de terras distantes, mas as questões de seu povo e de sua época. (VELOSO, 2012, p. 46).

Humphrey foi uma das primeiras bailarinas a sentir a necessidade de teorizar a composição. Em sua época existiam poucos escritos sobre composição e os que existiam eram pouco conhecidos. “As danças eram feitas de recombinações de movimentos conhecidos, os quais os alunos aprendiam em sequências nas aulas. Para ela, isso não era criação, mas um rearranjo de cada um.”. (VELOSO, 2012, p. 48).

O propósito da aula de Humphrey era fazer os alunos descobrirem novos movimentos, os quais o aluno tomará para si, para entender os princípios básicos. A partir disso, surge a necessidade por ela de nomear algumas características do movimento.

Todos os movimentos feitos por um ser humano têm um desenho no espaço; uma relação com outros objetos no tempo e no espaço; dele uma energia flui, a qual chamaremos de dinâmica; e de um ritmo. Movimentos são feitos por uma completa organização de razões involuntárias e voluntárias, físicas, emocionais ou instintivas, que nós as colocaremos todas juntas e a chamaremos de motivo⁴⁰. Sem um motivo, nenhum movimento seria feito. [...] conclui que os quatro principais elementos da construção da arte do movimento advêm do princípio do próprio movimento humano: o desenho no espaço, a dinâmica, o ritmo e o motivo. (HUMPHREY, 1987 *apud* VELOSO, 2012, p. 49)

Para a composição coreográfica é preciso estabelecer alguns critérios importantes para a sua elaboração. Dentre eles, destacam-se os estudados por Humphrey (1987) *apud* Veloso (2012), quais sejam:

- a) Tema e assunto: onde o coreógrafo deve escolher um tema, e um assunto para a sua composição. O assunto é o elemento concreto sobre o qual as ações ocorrerão para tratar do tema;
- b) Desenho: através das várias formas existentes em nosso cotidiano. O coreógrafo pode usufruir dessas formas a fim de manipulá-las para a construção da sua poética. Humphrey (1987 *apud* VELOSO, 2012) acredita que essas formas recaem sobre duas grandes categorias: Simetria e assimetria: que de acordo com Humphrey (1987 *apud* VELOSO, 2012) uma forma simétrica, é equilibrada por definição; sugere no olhar do espectador estabilidade. Porém, estará suscetível a sua modificação, a depender do propósito a que a forma se sujeita. A simetria não está só no movimento, mas também na ordenação das formas dentro do tempo em que estão inseridas. Estas duas categorias se subdividem em: Oposição e sucessão: Humphrey (1987 *apud* VELOSO, 2012) explica que a oposição se refere às linhas do desenho em direções contrárias, as quais, aos olhos do espectador, sugerirá força, sublinhará a ideia de energia e vitalidade. Já a sucessão não oferece resistência aos olhos, traz um significado completamente oposto. A sucessão, quando um movimento se segue naturalmente a outro, sem uma tensão contrária a ele, sugere suavidade; assim as linhas fluirão, ou em uma curva ou em linha reta;
- c) Frases: uns movimentos após o outro, formando assim as frases de movimento. Uma sequência lógica e memorizável que apresentará um desenho claro no tempo e no espaço;
- d) Espaço de palco: na arte cênica se constroem e se emitem signos todo o tempo. Humphrey (1987 *apud* VELOSO, 2012) afirma que não existem regras, mas existem possibilidades de significados das relações dos elementos dispostos em cena. Ela desenvolve um pensamento sobre o espaço, além de discorrer em seu trabalho sobre as possibilidades de criação de signos a partir da relação da posição do artista cênico com a arquitetura do espaço. Essas significâncias do espaço do palco são indicações que comparam e relatam os signos que estarão

em uma composição cênica e, portanto, um coreógrafo deve estar ciente dessas implicações para fazer escolhas que possam condizer com sua obra;

- e) Música: Humphrey (1987 *apud* VELOSO, 2012) aponta três aspectos da música que se conectam com a dança: rítmico, dramático e melódico. A melodia da música se conecta com as frases de movimentos, o ritmo ao pulso que leva de um passo a outro, e a dramaticidade, a dinâmica e as qualidades timbrísticas, se conecta com a dança por meio da enorme gama de emoções e respostas físicas que tem capacidade causar. A música pode ser usada para exercer uma influência forte sobre a cena; pode-se enfatizá-la por contraste ou, ainda, utilizar-se de uma música no mesmo humor do movimento;
- f) Iluminação: por influenciar diretamente no espaço da cena, é capaz de enfatizar, enfraquecer e mudar os humores da cena pela troca de cores e outros recursos que a iluminação pode agregar à cena;
- g) Comunicação: Humphrey (1987 *apud* VELOSO, 2012) diz que não basta apenas saber da composição do tema, do assunto, do espaço e das linhas do corpo, mas deve-se estar atento à capacidade de comunicação que o artista cênico é capaz de alcançar. Segundo ele, o primeiro passo é o artista acreditar no seu trabalho. Sua insegurança é capaz de diminuir o sentido dos seus movimentos, o que conseqüentemente pode diminuir o alcance de sua comunicação. Outra falha na comunicação que Humphrey (1987 *apud* VELOSO, 2012) aponta é a falta de expressão da face. O rosto não está lá apenas apoiado pelo pescoço, mas ele se comunica e muito;
- h) Dinâmica: a dinâmica, assim como os outros elementos estudados anteriormente, também é um signo intrínseco ao movimento e, para Humphrey (1987 *apud* VELOSO, 2012), pode ser entendida como a qualidade muscular aplicada ao movimento e sua essência física. Pode-se compor em contraste ou em concordância com a música, com o espaço, ou até de uma parte do corpo com a outra, sempre atento ao que é inscrito no espaço-tempo;
- i) Ritmo: Humphrey (1987 *apud* VELOSO, 2012) aponta três tipos de ritmos na dança: o ritmo métrico (ou de pulsação), ritmo respiratório e emocional. Ao presenciar um evento rítmico, o espectador se sente mais conectado à obra e tem um esforço menor se reconhece seu andamento (desse ritmo métrico), ao passo que ficará perdido se os acentos forem desiguais e desequilibrados. O ritmo da

respiração e o ritmo emocional são igualmente potentes. O ritmo da respiração não é tão potente quanto o de um pulso, mas seus movimentos (inspiração, suspensão e expiração) podem, em uma composição, ser transferidos de seu lugar de origem (as caixas torácicas) para outras partes do corpo, bem como o uso das diferentes partes do corpo pode ser apoiado na respiração para assim seguir com a construção deste tipo de ritmo. O ritmo emocional é, pelo mesmo motivo, universal. Se o métrico é metronômico, e o respiratório é apoiado em ascensão e queda, o emocional é mais flutuante e muito variável;

- j) Queda e Recuperação: foi a partir da observação da relação do ritmo e da dinâmica no movimento das pernas ao caminhar que Humphrey (1987 *apud* VELOSO, 2012) elabora a sua teoria da queda e recuperação, que se dá por se entregar e se recuperar da força da gravidade. Para ela, a relação do homem com o seu peso (símbolo das forças que agem contra o homem) é o centro de todo o movimento, inclusive da vida;
- k) Motivo e Gesto: Humphrey (1987 *apud* VELOSO, 2012) diz que, se a dança está localizada no meio artístico, ela é intrínseca a um motivo. Não há gesto sem algo que o mova, uma coreografia sem uma razão de ali estar, mesmo que esta seja inconsciente ou subjetiva. São movimentos cristalizados em padrões, os quais são divididos em quatro tipos: social; são reconhecíveis pelo seu uso frequente e rotineiro. Funcional; são retirados de suas funções originais para serem usados como “palavras” na composição da frase de movimento. Ritual; mesmo com os eventos rituais desaparecendo ao longo da história, tanto pela decrescente busca religiosa e a transformação das religiões, quanto pela decomposição da sociedade monárquica. Ainda existem cerimônias que são herdeiras daquelas duas origens ritualísticas, e de onde é possível encontrar gestos rituais, como um casamento, um enterro ou um simples gesto de uma mulher evangélica que, de joelhos, coloca um véu sobre a cabeça. Já a categoria de gestos emocionais é a mais extensa e, por isso, pode ser mais útil para o dançarino. Gestos emocionais seriam aqueles referentes à tristeza, amor, ódio, ciúme, medo, entre outros, e são a maior fonte de “palavras” para o bailarino. Uma vez que o bailarino tem a noção dos gestos, estilizá-los é uma forma de compor movimentos para a dança. Para isso, Humphrey (1987 *apud* VELOSO, 2012) ensina um caminho bastante simples: começar por tentar transformar o gesto a partir da mudança de um dos

quatro aspectos do movimento (desenho, dinâmica, ritmo e motivo). Ao mudar a velocidade, o ângulo em que o corpo se encontra em um gesto, o acento do movimento, enfim, ao mexer em qualquer um dos aspectos em um gesto, o significado do movimento tende a se transformar e, assim, inicia-se o processo de estilização do gesto;

- l) Palavras: Humphrey (1987 *apud* VELOSO, 2012) instrui que, antes de tratar sobre o uso das palavras, deve-se tomar cuidado com a quantidade de informações que se coloca na cena. Se uma cena contempla uma música, o mesmo artista que dança ainda tem que se esforçar para colocar as palavras para fora, e se ainda forem composições cheias de imagens e palavras não muito usuais, o espectador pode se perder com tantas informações colocadas em cena ao mesmo tempo. Por isso, é necessário entender a base de cada uma das linguagens expressivas para inseri-las na composição com mais habilidade;
- m) Cenários e Adereços: o coreógrafo ou o diretor deve estar atento a que signos suas formas e seus conteúdos remetem e perceber se seus significados condizem com a encenação. Buscar entender que relação suas formas causam com os outros elementos cênicos e o que essa relação remeterá à sociedade que a assiste.

Através disto podemos concluir que esses itens são importantes para que o andamento e posteriormente a execução coreográfica ocorram de forma conjunta, onde todos os elementos são partes importantes para o conjunto da obra. Neste trabalho, também utilizamos essas referências para compreender os trabalhos dos diferentes grupos estudados.

4 PROCESSOS DE CRIAÇÃO NA DANÇA LITÚRGICA

Na pós-modernidade, segundo Torres (2007. p. 73), “Os protestantes, principalmente os neopentecostais, começam a inserir símbolos judaicos no ambiente eclesialístico.”. Sendo a dança, uma linguagem não verbal, e feita através de símbolos, presentes nos movimentos, coreografias e cores das vestimentas, ela passa a ter uma abertura significativa, tornando-se parte dessa inserção, como uma possível forma de louvor e adoração.

A dança presente nos cultos das igrejas evangélicas é apresentada no momento litúrgico. É comum observarmos essa prática em dois períodos, no de louvor como forma de culto “[...] enquanto o louvor é entoado e os fiéis cantam e batem palmas de pé, o grupo de dança compõe o palco, ao que parece, instigando a ‘congregação’ à dança-adoração ou algo semelhante.”. (FERNANDES, 2016, p. 30). Ou no decorrer do culto como oportunidade, sendo uma dança de apresentação, como produtos artísticos temáticos e coreografados, com a finalidade de passar uma mensagem, podendo estar associada a problemas socioculturais, políticos e espirituais.

A dança no período de louvor como culto, é vista por quem a prática como um meio de ligação direta com o sagrado, é o momento de o dançarino pode expressar sua adoração e ser um canal de ligação do público (fiéis) com Deus, levá-los também a esse momento.

Sendo assim, ao mesmo tempo em que está diretamente ligada à intenção de quem dança, de se conectar a Deus, está também preocupada em se comunicar com o outro, buscando, por meio de seus gestos, expressar pensamentos, sentimentos, representações de textos bíblicos, uso de movimentações simbólicas (erguer os braços em direção aos céus e ajoelhar-se, por exemplo) para exprimirem tais experiências. Além de se dançar e se comunicar com o Sagrado, a DLC também serve para se comunicar com os outros, buscando ser um agente facilitador a levar este a uma experiência do *numinoso*. (FERNANDES, 2016, p. 89).

Na forma de apresentação, como produto artístico o objetivo muda. Enquanto um é o prelúdio à adoração, o outro é passar uma mensagem de forma clara as pessoas que assistem.

A dança tem se tornado, no culto, tão importante quanto a música para expressar os sentimentos, pensamentos e para representar cenas bíblicas, atingindo pessoas de todas as idades e níveis sociais. São representações cheias de significado, utilizando símbolos formados através dos próprios movimentos acrescidos de objetos significativos. Vale ressaltar que este movimento tem atingido os cristãos no sentido de educar, preservar e transmitir valores culturais através da arte no culto. (TORRES, 2007, p. 75).

Segundo Keiswetter (2012) *apud* Fernandes (2018, p. 70) “[...] para ser um dançarino litúrgico é preciso ter a intenção de adorar a Deus e usar o seu corpo que dança como instrumento de adoração.”.

De acordo com Torres (2007), a dança para a cultura evangélica, se mostra como uma forma de orar e adorar, onde quem a executa pode se expressar com a plenitude do ser: espírito, alma e corpo. Porém a pessoa que a realiza, deve ser consagrada ao sagrado e firme nos padrões de caráter e santidade no protestantismo.

4.1 SOBRE OS GRUPOS PESQUISADOS

Antes de começarmos a ver os processos de composição, é importante destacar os grupos trabalhados nesse processo. A escolha dos grupos baseou-se em trabalhar com grupos de denominações e cidades diferentes. Podendo assim, falar da dança litúrgica de forma uníssona, mas também podendo destacar os trabalhos existentes em diversos grupos de forma individual. A partir das entrevistas com as líderes desses grupos e alguns de seus participantes, busquei dados referentes aos grupos estudados. Ambos os grupos usufruem de técnicas já estabelecidas como o ballet clássico, jazz e dança moderna para a execução da sua dança.

O grupo de dança “Manancial Dance” é atuante na Igreja Batista Bethesda de Bayeux. Foi fundado no ano de 2005 pela Missionária Rejane, esposa do Pastor da Igreja, o número de componentes era relativamente baixo, somente três meninas. A princípio o objetivo do grupo era dançar como forma de apresentação, ainda não ocupando lugar no período de louvor, o que foi ganhando espaço ao longo do tempo e tendo como referência outro grupo de maior visibilidade na época, o Mudança, da Igreja Batista da Lagoinha, grupo que atuava nas gravações de DVD do grupo Diante do Trono. Atualmente o Manancial Dance conta com 12 componentes e atua tanto na área do louvor quando em oportunidades para apresentação no decorrer do culto.

O grupo “Shammah” da Igreja da Cidade Viva foi fundado em 2004 por Dayse Torres. O grupo atualmente conta com mais de 100 componentes divididos entre crianças, jovens e adultos. Com pessoas vindo de outras igrejas e com uma bagagem na dança elas atuavam tanto no período de louvor quanto em oportunidades para apresentação. Também são atuantes de espetáculos artísticos e performances em praças, hospitais, ruas e vídeos de dança divulgado nas redes sociais. O grupo teve uma aceitação ótima dos membros da época devido ao incentivo do Pastor Sérgio que sempre foi um grande colaborador do grupo.

O grupo “Restauração” surgiu em 2006 devido a união de dois grupos: Cântico Adonai e Jefté. Atuantes na Primeira Igreja Batista em Tibiri II na cidade de Santa Rita, a primeira líder do grupo foi Jean Karla Padilha. Criado há 14 anos, no grupo atualmente existem 56 componentes, entre crianças, jovens e adultos.

4.2 DESENVOLVIMENTO COREOGRÁFICO

Um fator importante sobre a dança litúrgica é a forma espontânea de se executar as movimentações. Podemos dizer que, a dança litúrgica, pode se utilizar de diversas técnicas de dança para ser executada, mas o que lhe é peculiar é o fato de não se padronizar a um estilo de dança, permitindo a quem a pratica, movimentar-se de acordo com suas impressões e conhecimentos corporais pessoais, neste caso, toda a bagagem técnica que os bailarinos já trazem de experimentos pessoais como da dança moderna, do ballet clássico e jazz, dentre outros.

E como são elaboradas as coreografias? É sobre isso que iremos abordar: Como as coreografias são estabelecidas, e a partir do que?! Todos os grupos de dança que atuam na liturgia têm a mesma forma de coreografar? Precisamos entender que, cada grupo tem um jeito de elaborar suas criações, sua metodologia e finalidade. Nas pesquisas de campo, pude conhecer melhor os três grupos que embasam a pesquisa, observando e extraindo materiais de como surgem os processos coreográficos dentro desses grupos: Manancial Dance da igreja Batista Bethesda de Bayeux, Cia Shammah da Igreja Cidade Viva em João Pessoa e Restauração da Primeira Igreja Batista em Tibiri II Santa Rita.

A princípio, para se montar uma coreografia na dança litúrgica é preciso estabelecer o que se pretende passar a partir dela ao público. Qual a mensagem? E procurar usar dos artifícios (música, movimento, acessórios) corretos, para que as pessoas entendam o que o grupo pretende expor.

Na dança executada no louvor, é comum não haver padronização a algum estilo de dança, mas ainda assim, usufruir das técnicas que já estão presentes em seus corpos. Podemos observar que o nosso corpo capta movimentações ao longo da vida, como andar, correr, pular, ou se agachar. Essas movimentações já fazem parte do nosso corpo e podemos destacá-las como nossas impressões pessoais cotidianas. Além dessas, é comum observarmos as captações que nosso corpo também faz ao fazermos aulas de dança, seja de técnicas estabelecidas ou não. Ao

longo do que formos aprendendo, nosso corpo vai se adaptando e com isso podemos explorar mais movimentações.

E como forma de trazer tais investigações, os grupos utilizam laboratórios corporais. Para eles, esse processo de investigação é de suma importância, pois ajudam a investigar a capacidade do corpo, até onde podem ir, e a indução a buscar ir sempre além, captar novas formas de movimentação antes não experimentadas, a fim de trazer ainda mais bagagem corporal para a execução da dança. Além dessa forma, é comum observar vídeos de outros grupos de dança e fazer workshops de diversos estilos, como forma também de absorção de movimentação.

No estilo livre aplicado ao louvor, conhecida na dança litúrgica como espontâneo ou mais popularmente conhecida no mundo da dança como improvisação, é o momento em que o dançarino pode se expressar corporalmente sem definir algum tipo de técnica, mas podendo se utilizar de toda carga de impressões e movimentações pré-existentes em seu corpo, de impressões e técnicas de dança já antes experimentadas. Nesse contexto podemos utilizar a dança de júbilo, adoração, intercessão, dentre outras, que irei abordar mais à frente.

Na dança litúrgica, existem algumas formas de se estabelecer as coreografias, tanto para o período de louvor, como em apresentações. Os grupos de dança embora atuantes em denominações diferentes possuem os mesmos recursos para tais composições. Cito aqui alguns relatos de experiências pessoais dos recursos, logo abaixo:

- a) Antífona/Responsorial: é como um momento de pergunta e resposta. Na antífona um indivíduo realiza uma sequência de movimentos sendo respondido por um grupo de indivíduos com a mesma sequência. Já no responsorial, é um grupo perguntando através das movimentações e pausa o movimento enquanto o outro responde não mais sendo a mesma sequência;
- b) Cânon: são movimentações feitas em sequência, um após o outro. Diria que é como uma onda e um exemplo é a “ôla”, movimento de onda que vemos com frequência acontecer através das torcidas nos campos de futebol;
- c) Contraste simultâneo: movimentos diferentes realizados ao mesmo tempo ou após o um após o outro;
- d) Corrente: formação de roda com as mãos dadas em grupo, onde ao cruzar forma-se a corrente;
- e) Espelho: utilizado com mais frequência com duplas, é uma sequência de movimentações feitas como um espelho, onde uma componente fica de frente a

outra e faz as mesmas movimentações propostas pela dupla. As movimentações são feitas ao mesmo tempo;

- f) Foco: o foco geralmente é feito em grupo, é um momento em que uma pessoa sai da sequência de movimentos a encontro de um ponto fixo, esse ponto chamamos de foco. Os demais integrantes vão também a esse foco com movimentações diferentes, podendo se utilizar dos planos alto, médio e baixo. Esse deslocamento acontece de um por um e ao chegar no foco deve-se focar nele com o movimento ou somente com o olhar;
- g) Foto: movimentos com pausas. Seja todos juntos ou separadamente o importante é destacar a pausa ambos no mesmo tempo;
- h) Níveis: os níveis é o momento de movimentação em que pode ser utilizado níveis diferentes. Alto, como movimentações em pé. Médio, usando um plano na medida de como se estivesse de joelhos, usando uma dimensão um pouco mais abaixo do alto. E o baixo, que são as movimentações executadas em maior contato com o chão;
- i) Uníssono: sequência de movimentações do mesmo jeito e ao mesmo tempo. É o recurso mais comum em uma montagem coreográfica.

Podemos observar que alguns elementos citados acima não são restritos apenas a dança litúrgica, como por exemplo os níveis e foco, que são estudados por Rudolf Laban.

O grupo de dança Manancial Dance, aplica as canções gospel para suas montagens coreográficas. O grupo acredita que as músicas têm poder de influenciar, curar e trabalhar na vida de alguém. Então, através da canção é estabelecida a mensagem a ser passada. E como fazer para escolher essa canção?

Neste caso essa tarefa não se aplica a nenhuma componente. Geralmente as canções já são estabelecidas pela liderança, que disponibiliza ao grupo ou a pessoa que vai montar a coreografia e diz qual a canção e porque daquela escolha que é baseada na ideia central, o tema! A partir disso, se estuda a canção, e se desenvolve corporalmente. Vale ressaltar que esse grupo nunca teve um coreógrafo. As coreografias sempre foram criadas pelos próprios componentes, seja de forma individual ou colaborativa.

Na forma individual, somente uma pessoa monta toda a coreografia e depois passa as sequências de movimentos aos demais componentes, já na forma em grupo, todos se unem no momento de ensaio e montam em conjunto as movimentações que podem ser executadas nas

coreografias podendo ser divididas em partes (onde cada uma é responsável por uma parte) e repassada as demais.

A Cia de dança Shammah tem uma forma diferenciada de estabelecer essas coreografias, também através de uma ideia central, elas surgem a partir da Bíblia. Trechos bíblicos são estabelecidos e ao destrinchá-los elas vão adaptando o que o trecho fala ao corpo.

No grupo Restauração posso observar a similaridade com o primeiro grupo: a ideia é a mesma, ter um tema central, escolher uma canção, estudar a letra da canção para então pensar nesses trechos de músicas corporalmente.

Ambos os grupos também usufruem de outros impulsos coreográficos, eles podem partir de diversos fatores e não somente através de uma canção ou da palavra, mas também de uma vivência pessoal.

Nas apresentações dos grupos de dança litúrgicos é muito comum se apropriarem de objetos cênicos para a execução coreográfica. Eles servem para acrescentar de forma simbólica a mensagem e dar mais clareza, diferente de outros estilos de dança que exploram diversas interpretações por parte do expectador. Cito abaixo os adereços mais utilizados pelos grupos em suas apresentações.

- a) Tecidos: instrumentos leves, servem como instrumento para remeter a adoração, cura, glória de Deus, purificação. Vai depender da cor do tecido, pois cada cor tem um significado;

Figura 1 – Dançando com o Tecido



Fonte: Manancial dance (2020)

- b) Bíblia: instrumento que fala da palavra de Deus e tem como referência, através de sua leitura, ser o alimento para os cristãos;

Figura 2 – Dançando com a Bíblia



Fonte: Grupo Shammah (2020)

- c) Cruz: representa o amor de Cristo, e a prostração diante dela é sinal de humilhação, adoração, redenção, gratidão;

Figura 3 – Dança com a Cruz



Fonte: Grupo Shammah (2020)

- d) Vaso: a representação de uma pessoa que está a serviço da obra de Deus, que se permite ser moldada, trabalhada pelo oleiro para se tornar alguém diferente;

Figura 4 – Dançando com o Vaso



Fonte: Grupo Restauração (2020)

- e) Guarda-Chuva: representa a proteção de Deus, pois ele é o refúgio ou abrigo;

Figura 5 – Dançando com o Guarda-chuva



Fonte: Grupo Restauração (2020)

- f) Bolas: são instrumentos que servem para enfatizar a criação do universo, da terra, dos planetas;

Figura 6 – Dançando com a Bola



Fonte: Manancial Dance (2020)

- g) Arco de Fitas/ Fitas e Tamborins: instrumento utilizado para remeter a alegria, momento de celebração;

Figura 7 – Dançando com os Arcos de fitas



Fonte: Manancial Dance (2020)

- h) Bandeiras Flags: demarcam a adoração, cura, glória de Deus, purificação;

Figura 8 – Dançando com as flags



Fonte: Grupo Shammah (2020)

- i) Leques: representação do mar (sendo azul), do fogo do espírito (sendo laranja, amarelo e vermelho), Espírito Santo.

Figura 9 – Dançando com os Leques



Fonte: Grupo Shammah (2020)

- j) Bandeiras: simbolizam as nações, e são usadas em momentos de ministrações específicas aos países representados;

Figura 10 – Dançando com a bandeira



Fonte: Grupo Shammah (2020)

Como já foi dito, as cores também são partes importantes nesse processo, cada cor na dança litúrgica tem um significado, tais como:

- a) Amarelo: celebração, óleo da unção, glória de Deus, alegria. Referências: Isaías 51:11, Isaías 61:3, Hebreus 1:9, Ezequiel 1:4.
- b) Azul: céu, graça, revelação divina, mar. Referências: Êxodo 24:10, Números 15:38, Ezequiel 1:26.
- c) Branco: pureza, santidade, justiça. Referências: Salmos 51:7, Mateus 17:2, Apocalipse 3:4.
- d) Cinza e Marrom: humilhação e arrependimento. Referências: Ester 4:3
- e) Laranja, Vermelho e Amarelo: fogo, espírito santo, louvor. Referências: Atos 2:3, Salmos 113:3;
- f) Preto: pecado, morte. Referências: Lamentações 4:8, Efésios 5:11, Malaquias 3:4, Jeremias 8:21.
- g) Roxo e Rosa: realeza, majestade. Referências: Daniel 5:7
- h) Vermelho (Escarlate, Carmesim): sangue, reconciliação, sacrifício, redenção. Referências: Levítico 17:11, Hebreus 9:12-14, Isaías 1:18.
- i) Verde: nova visão, florescimento, renovação, prosperidade, esperança. Referências: Salmos 92:12-14, Oseias 14:8, Salmos 52:8, Salmos 92:14.

Existem outros elementos cênicos que também são importantes e fazem parte da criação em dança. O figurino, o cenário, a iluminação e a música:

- a) Figurino: é um elemento que serve como contribuição a cena. Sua forma, sua cor, suas características são diretamente ligadas ao que se pretende passar.
- b) Cenário: em casos de espetáculos, mais existentes no grupo shammah, é um elemento figurativo e decorativo, serve como meio de ilustração ao que está sendo exposto. Em outros casos da dança litúrgica existem apresentações em que não existem cenários, e em outros são utilizados a tecnologia como imagens através de grandes telões que servem também de ilustração para a cena.
- c) Iluminação: quanto elemento que compõe a cena, a iluminação serve para dar mais ênfase a cena, delimitar espaços e levar o público a ter mais atenção e causa um impacto visual.
- d) Música/Sonorização: em alguns casos, a música não faz parte da composição coreográfica. Nem sempre ela está ligada ao que se pretende passar. No caso da dança litúrgica, é incomum vermos os grupos dançando sem a presença da música. Como já foi citado acima, muitos grupos como o Manancial dance e Restauração se utilizam das canções para a elaboração de suas coreografias, porém não sendo esse o único meio de preludio a montagem. A música nesse contexto serve para reafirmar o que se expõe.

4.3 MÉTODOS DE CRIAÇÃO

Nesse item, apresento alguns aspectos metodológicos utilizados na dança litúrgica. Para Coimbra (2003, p. 105) a “Metodologia é a maneira como se desenvolve um trabalho ou uma ideia” e complementa afirmando que, “a ideia é criar possibilidades corporais expressivas, geradas no sentimento de louvor e de adoração a Deus a partir de uma compreensão do real significado da dança nesse contexto.”. (COIMBRA, 2003, p. 105).

Na dança litúrgica, podemos observar várias maneiras de adorar a Deus, como também de incentivar o outro a ter essa ligação com o sagrado. Coimbra (2003) diz que, os tipos de danças estão vinculados aos tipos de orações que acontece no culto. Dentre elas estão:

- a) Danças de Jubilo: remete a alegria dos ambientes festivos, possui saltos, giros, palmas, pulos e tem como objetivo o agradecimento.
Referências: Salmos 150:4, Êxodo 15:20, Jeremias 31:13.
- b) Danças de Guerra: como o próprio nome já diz, é um momento de guerra espiritual, onde a dança geralmente é executada com o objetivo de lutar contra

as forças malignas existentes naquele contexto. Essa dança remete movimentos mais firmes. Referencias: Lucas 1:74, 1:74, Salmos 149:6-9, Êxodo 17:11.

- c) Danças de Intercessão: a intercessão é o mesmo que orar em favor de outra pessoa. Essa dança é marcada pelo fato de o dançarino se colocar no lugar do outro e neste momento fazer um clamor a Deus pela vida daquela pessoa. Essa intercessão não se limita apenas a orar por alguém, mas também a clamar pela sociedade, pela igreja ou por uma nação. Referências: 1 Timóteo 2:1.
- d) Danças de Adoração: a dança de adoração é um momento livre onde o dançarino é levado a uma experiência de dança gerado em seu coração pelo próprio Deus. Aqui é o momento de expressar sua devoção a Deus.
Referências: João 4:23;
- e) Danças Profética: a profecia na bíblia é descrita como um dom do espírito, através dele os profetas exerciam o seu ofício que era trazer direção, consolação ou direção a alguém da parte de Deus. Nessa dança o objetivo é profetizar, é uma dança inspirada em falar o que Deus quer a igreja. Profetizar na dança também é o mesmo que proferir palavras através da dança de arrependimento ou bênçãos para alguém ou nação. Referências: 1 Coríntios 14:3;
- f) Dança de Ensino: dança que tem o intuito de auxiliar através da palavra dançada o ensino e doutrina da igreja. É o mesmo que pregar só que com dança!
Referência: Provérbios 9:10;
- g) Dança Evangelística: tem o objetivo de pregar o evangelho e podem ser realizadas dentro ou fora da igreja. Referências: Marcos 16:15.

4.4 ANÁLISE E COMPARAÇÃO

A partir da pesquisa exposta, parto então para uma análise descritiva breve dos trabalhos coreográficos dos grupos estudados. O objetivo é analisar sua composição de forma geral a fim de comparar o conjunto da obra no âmbito litúrgico para com os critérios estudados e descritos por Laban (VELOSO, 2012) e Humprey (1987 *apud* VELOSO, 2012) para uma composição. Busquei especificamente nas análises observar, espaço, peso, tempo, fluência, o tema, a música, iluminação, figurino e comunicação expressiva que se dá a partir das coreografias e os adereços utilizados, assim como suas características de formas, espelho, uníssono, contraste simultâneo, níveis.

Manancial Dance: Na análise da coreografia “Que se abram os céus” do grupo Manancial Dance, foi observado os vários métodos utilizados em sua composição. Partindo dos estudos de Laban (VELOSO, 2012) a coreografia tem muitas nuances, e existe com frequência a utilização dos fatores tempo, espaço, fluência e peso. A fluência é livre dentro da coreografia, o peso aparece no início da música, onde a coreografia se executa de forma suave. Ainda o espaço onde estava sendo executado a coreografia fosse relativamente pequeno, em seu decorrer, o grupo se divide em dois pequenos grupos, onde pode ser observado com mais clareza a distinção entre tempo e peso aplicados a coreografia, onde um grupo faz movimentos lentos e suaves, enquanto o outro firme e rápido, demonstrando assim as qualidades das movimentações e trazendo ao público, como vimos no capítulo II através da simetria e assimetria, oposição e sucessão, as sensações de tranquilidade como de euforia contrapostos na mesma cena. A música aqui serviu para trazer mais influência sobre a cena, a partir do momento em que as movimentações se uniram ao ritmo que a canção estava propondo. A coreografia foi motivada a partir do tema inicial da festividade do grupo e foi sendo construída de acordo com a letra da canção. A iluminação foi de ambiente natural, por se tratar de sua execução ter sido pela manhã. Não foram utilizados objetos cênicos e sua forma de comunicação expressiva estava bem forte, pois pode realmente passar ao público através das expressões faciais das dançarinas uma sensação de um ambiente ligado a adoração. O figurino utilizado na coreografia, não é diferente dos observados dos demais grupos. Vestido de cor marsala com uma cruz no meio, e por baixo um macacão bege. A coreografia também se utiliza dos níveis alto, médio e baixo, espelho e uníssono.

Restauração: A coreografia foi baseada na canção do Paulo César Baruk “Meu querer”. Duas dançarinas apenas em cena, de início posso observar o uso da antífona e logo após o uníssono. O espelho fica claro entre as movimentações onde as duas estão de frente uma para a outra. Contraste simultâneo se torna mais nítido com as movimentações nos diferentes níveis baixos e alto utilizados pelas dançarinas descritos no capítulo II tendo como seu pesquisador Laban. Os acessórios utilizados pelas dançarinas são as bíblias, que fazem parte da composição na ponte da canção onde, de forma livre uma das dançarinas expressa sua devoção a Deus, enquanto a outra fica no fim do palco, havendo após uma troca e inversão de posição. E já indo ao final da canção ambas dançam de forma uníssona. As movimentações não remetem peso de forma diferente, só utilizando assim do peso de forma leve. O tempo fica em um único parâmetro, sendo medial se comparado a ser lento ou rápido. A fluência é a mesma do início ao fim.

Shammah: A coreografia do grupo Shammah se chama “Filho pródigo”, baseado na canção do ministério Zoe. De início na coreografia existe um acessório incomum, uma porta, que é usado em toda a coreografia como um apoio de cenário e utilizado em alguns momentos pelas dançarinas. É possível observar movimentações em níveis baixos, e em seguida uníssono. Diferente dos outros grupos é possível nessa coreografia observar o peso na forma em que elas se movem, quando as dançarinas andam em posição curvadas, como se estivesse carregando um fardo. O cânon também está bem marcante na coreografia, quando as dançarinas ficam em linha. Existe muito contraste onde grupos de dançarinas fazem movimentações iguais, porém diferente do outro grupo. A iluminação é algo que acrescenta com o que está sendo proposto, dando ênfase ao que é importante. O figurino diferente dos demais, é baseado no mesmo tom “bege”, mas as roupas variam de formas, uma usa saia, outra calça, outra blusa manga longa, outra curta. A comunicação de forma expressiva é bem marcante, e não vemos só presente na face, mas também nas mãos, através da energia que é imposta.

5 CONSIDERAÇÕES FINAIS

Dentro do que foi exposto, podemos perceber que a dança existe desde os tempos primórdios. Observamos que a dança na cultura hebraica, estava presente em diversos contextos sociais. Na idade média, era desvalorizada e pouco presente nos cultos da igreja católica onde o corpo era visto como algo impuro pelas autoridades eclesiásticas da época.

Podemos dizer que a dança litúrgica é um movimento que tem ganhado força, espaço e reconhecimento ao longo dos anos. Embora ainda exista vestígios da não aceitação a esse movimento, vemos na igreja atual evangélica essa visão se modificou.

Através dos grupos estudados, é comum percebermos o quanto esse movimento tem se tornado importante nos ambientes litúrgicos e como é interessante poder usufruir da dança como uma ferramenta de adoração, ensino e evangelismo nas igrejas.

Podemos concluir que, a dança litúrgica não diverge dos estilos de dança atuais presentes na sociedade. Na verdade, podemos encontrar similaridade em muitos aspectos. Isso significa que, assim como os grupos não cristãos, os grupos que executam a dança de cunho religioso no âmbito cristão, se preocupam não somente com a adoração imposta através da execução da dança, mas com toda a estrutura coreográfica.

Com base nos estudos de Laban (VELOSO, 2012) e Humphrey (1987 *apud* VELOSO, 2012), vimos que ambos construíram meios de instrumentalização que podem ser utilizados no processo de criação e descrição coreográfica. Através deles, pude fazer uma análise comparativa e relacioná-los a dança litúrgica.

No grupo de dança Manancial Dance, percebemos que é comum a montagem coreográfica através das canções, assim como no Restauração. Mas o Shammah, busca através de versículos bíblicos palavras chaves que ajudam a desenvolver melhor suas coreografias. Todos os grupos têm seus momentos de investigação corporal.

Com isso observamos que, utilizar-se de recursos coreográficos existentes na dança fora do seu contexto religioso é natural, e que os fatores do movimento juntamente com os elementos coreográficos descritos por Humphrey (1987 *apud* VELOSO, 2012) podem ser importantes ferramentas para a análise coreográfica desses Grupos. Isso torna o trabalho que realizam mais familiar e rico.

Vale ressaltar que, a dança litúrgica permite ao dançarino a liberdade de demonstrar no improviso a sua forma de adoração espontânea. Ele não precisa se limitar as amarras técnicas, podendo utilizar-se de suas experiências pessoais.

Através de todo conteúdo exposto podemos dizer que, a dança litúrgica é uma ferramenta poderosa de comunicação com o sagrado e de propagação do evangelho. Mesmo não sendo tão reconhecida e eventualmente, desprezada por se tratar de uma atividade de cunho artístico religioso, ela é um movimento forte, e que gera em quem a pratica a liberdade de comunicação e expressão.

REFERÊNCIAS

A BÍBLIA. **Bíblia de estudo**: desafios de todo homem. São Paulo: Mundo Cristão, 2012.

BOUCIER, P. **História da dança no ocidente**. 2. ed. São Paulo: Martins Fontes, 2001.

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

DICIO. Dicionário Online de Português. **Liturgia**. Porto: 7Graus, 2020a. Disponível em: <https://www.dicio.com.br/liturgia/>. Acesso em: 20 set. 2020.

DICIO. Dicionário Online de Português. **Coreografia**. Porto: 7Graus, 2020b. Disponível em: <https://www.dicio.com.br/coreografia/>. Acesso em: 20 set. 2020.

DICIO. Dicionário Online de Português. **Pecado**. Porto: 7Graus, 2020c. Disponível em: <https://www.dicio.com.br/pecado/>. Acesso em: 20 set. 2020.

FERNANDES, B. C. F. **A presença da dança litúrgica nos cultos cristãos contemporâneos**. 2016. Dissertação (Mestrado em Educação Física) – Universidade Federal da Paraíba, João Pessoa, 2016.

FERNANDES, B. C. F. **Dança Litúrgica nos cultos cristãos**: Uma revisão sistemática. In: CAMINHA, I., SOUTO, G. (org.). Educação física e reviravoltas do corpo. Curitiba: Appris, 2018.

MONTENEGRO, N. R. **O corpo em Platão**: Uma investigação a luz de Fédon e Fedro. Fortaleza: UFC, 2013.

MELO, A. M. **Dança na igreja cristã protestante**: concepções e práticas alternativas como ações políticas no contexto atual. Recife: UFPE, 2017.

TORRES, L. P. **A dança no culto cristão**. 2007. Dissertação (Mestrado em Ciências da Religião) Universidade Católica do Goiás, Goiânia, 2007. Disponível em: <http://tede2.pucgoias.edu.br:8080/bitstream/tede/981/1/Luciana%20Rodrigues%20Pinheiro%20Torres.pdf>. Acesso em: 16 fev. 2021.

RODRIGUES, R.G. **O corpo na história e o corpo na igreja hoje**. Goiás: UFG, 2013.

TAVARES, E. F.; WERNER, J. A. T. Movimentos de Dança e Literatura: Salomé e a Cabeça de João Batista no Relato de "Marcos". **Repertório Teatro & Dança**, Salvador, n. 15, p. 176-186, 2011. Disponível em: <https://periodicos.ufba.br/index.php/revteatro/article/view/5223/3773>. Acesso em: 16 fev. 2021.

TRINDADE, A. L. Coreólogo/Notador: um profissional da memória da dança. **Mouseion**, Canoas, v.1, n.9, jan. 2011. Disponível em: <https://revistas.unilasalle.edu.br/index.php/Mouseion/article/view/28>. Acesso em: 16 fev. 2021.

VELOSO, G. A. V. **A composição e o corpo cênico**: um estudo de artes corporais para a composição de uma cena híbrida. Campinas: Unicamp, 2012.