



UNIVERSIDADE FEDERAL DO RIO DE JANEIRO
CENTRO DE CIÊNCIAS DA SAÚDE
ESCOLA DE EDUCAÇÃO FÍSICA E DESPORTOS
CURSO DE LICENCIATURA EM DANÇA

JACKSON SILVA ESTEVAM

TRABALHO DE CONCLUSÃO DE CURSO

O ensino da Dança Ministerial: Uma abordagem pedagógica e artística

RIO DE JANEIRO

2024

O ensino da Dança Ministerial: Uma abordagem pedagógica e artística

Trabalho de Conclusão de Curso apresentado à Escola de Educação Física e Desportos da Universidade Federal do Rio de Janeiro, como parte dos requisitos necessários à obtenção do grau de licenciatura em dança.

Orientadora: Dr^a. Lara Seidler de Oliveira

RIO DE JANEIRO

2024

UNIVERSIDADE FEDERAL DO RIO DE JANEIRO

CENTRO DE CIÊNCIAS DA SAÚDE

ESCOLA DE EDUCAÇÃO FÍSICA E DESPORTOS

CURSO DE LICENCIATURA EM DANÇA

O Trabalho de Conclusão do Curso: **O ensino da Dança Ministerial: Uma abordagem pedagógica e artística**

elaborado por: Jackson Silva Estevam

e aprovado pelo(a) professor(a) orientador(a) e professor(a) convidado(a), foi aceito pela Escola de Educação Física e Desportos como requisito parcial à obtenção do grau de:

Licenciado em Dança

(grau)

PROFESSORES(AS):

Orientador(a): Dr^a. Lara Seidler de Oliveira

Convidado(a): Dr^a. Isabela Buarque

AGRADECIMENTOS

A Deus, o Artista supremo da Vida aquém dedico minha Dança e Fidelidade.

A professora Lara Seidler, pelas orientações, por ajudar-me e pela amizade que construímos através desse trabalho.

A minha querida mãe, Márcia Estevam por acreditar e lutar pela Dança que me foi confiada e meu pai por todo suporte e apoio de anos.

Aos membros da banca que gentilmente aceitaram o convite para presenciarem esse momento especial para mim.

Aos meus queridos irmãos, Jaiza, Jhonata e Wiliam, que sempre acreditaram na minha capacidade e torceram por mim.

À Minha mentora Dra. Isabel Coimbra da UFMG que sempre me impulsiona.

Aos meus amigos, por sempre estarem a minha disposição e me ajudarem na construção desse trabalho e por todo o apoio prestado através das orações e abraços.

*Não negue a Dança que lhe foi dada,
seja corajoso do início ao fim.*

(ESTEVAM, Jackson, 2019)

RESUMO

ESTEVAM, Jackson Silva. **O ensino da Dança Ministerial: Uma abordagem pedagógica e artística.** Rio de Janeiro: (Graduação em Licenciatura em Dança). Universidade Federal do Rio de Janeiro, 2024.

A Dança Ministerial tem mostrado um grande crescimento no Brasil, porém o conhecimento dos códigos de acesso, muitas das vezes, é somente para os Dançarinos Ministeriais pertencentes a cultura evangélica. Com o objetivo de partilhar os códigos desta linha estética, esta pesquisa analisa a abordagem pedagógica e artística desenvolvida nos ambientes eclesiais brasileiros e nas práticas docentes dentro do coletivo de Dança Ministerial. Propõe-se a investigar também, as contribuições de cada movimento, tradicional, pentecostal e neopentecostal. Como metodologia é utilizada observação participante e levantamento bibliográfico. As considerações finais, buscam conduzir a uma reflexão da Dança Ministerial, como linha estética de forma aberta a novas possibilidades, devido a sua progressão estética nos três movimentos da cultura evangélica.

Palavras-chave: Dança Ministerial, ambiente eclesial, dança e ensino.

ABSTRACT

ESTEVAM, Jackson Silva. **Teaching Ministerial Dance: A pedagogical and artistic approach.** Rio de Janeiro: (Graduação em Licenciatura em Dança). Universidade Federal do Rio de Janeiro, 2024.

Ministerial Dance has shown great growth in Brazil, but knowledge of access codes is often only for Ministerial Dancers belonging to evangelical culture. With the aim of sharing the codes of this aesthetic line, this research analyzes the pedagogical and artistic approach developed in Brazilian ecclesiastical environments and in teaching practices within the Ministerial Dance collective. It is also proposed to investigate the contributions of each traditional Pentecostal and neo-Pentecostal movement. Participant observation and bibliographical research are used as methodology. The final considerations seek to lead to a reflection on Ministerial Dance, as an aesthetic line open to new possibilities, due to its aesthetic progression in the three movements of evangelical culture.

Keywords: Ministerial Dance, ecclesiastical environment, dance and teaching.

LISTA DE FIGURAS

| | |
|--|----|
| Figura 1 - Grupo Yerushalém | 20 |
| Figura 2 - Jornal o globo | 21 |
| Figura 3 - VORA | 48 |
| Figura 4 - Movimento perseguir | 53 |
| Figura 5 - Movimento rotação | 53 |
| Figura 6 - Movimento translação | 54 |
| Figura 7 - Movimento Coimbra I..... | 54 |
| Figura 8 - Movimento Estevam I..... | 55 |
| Figura 9 - Movimento cruz | 56 |
| Figura 10 - Movimento escudo | 56 |
| Figura 11 - Aula na Biblioteca Parque Estadual no Estado do Rio de Janeiro | 59 |
| Figura 12 - Plano Sagital..... | 70 |
| Figura 13 - Plano Frontal | 71 |
| Figura 14 - Plano Transversal | 71 |
| Figura 15 - Ilustração gráfica do modo conduzido | 77 |
| Figura 16 - Ilustração gráfica do modo conduzido | 77 |
| Figura 17 - Ilustração gráfica do modo pendular..... | 78 |
| Figura 18 - Ilustração gráfica do modo pendular..... | 78 |
| Figura 19 - Ilustração gráfica do modo lançado | 79 |
| Figura 20 - Ilustração gráfica do modo percutido..... | 79 |
| Figura 21 - Ilustração gráfica do modo vibratório..... | 79 |

LISTA DE TABELAS

| | |
|--|----|
| Tabela 1 - População do Brasil e regiões, por grupos evangélicos (em %): 2000 - 2010 | 14 |
| Tabela 2 - Evangélicos em Milhões..... | 15 |
| Tabela 3 - População do Brasil e regiões, por grupos evangélicos (em %): 2020..... | 15 |
| Tabela 4 - População Evangélica, por Escolaridade (em %): 2020..... | 16 |
| Tabela 5 - População Evangélica, por cor (em %): 2020 | 16 |
| Tabela 6 - População Evangélica, por sexo (em %): 2020 | 16 |
| Tabela 7 - População Evangélica, por idade (em %): 2020..... | 17 |
| Tabela 8 - 5 primeiras Posição Fundamentais dos Pés | 33 |
| Tabela 9 - 3 Posição Fundamentais dos Pés de Helenita Sá Earp | 33 |
| Tabela 10 - Lista das oito ações básicas, de acordo com Laban..... | 36 |
| Tabela 11 - Linhas no Plano Pictórico..... | 37 |
| Tabela 12 - Ilustração Cânon | 38 |
| Tabela 13 - Ações da abordagem triangular | 47 |
| Tabela 14 - Movimentos básicos com bandeiras | 52 |
| Tabela 15 - Plano de ensino manuseio com tecido | 58 |
| Tabela 16 - Plano de aula Dança Ministerial | 59 |
| Tabela 17 - Plano de ensino Movimentos Simbólicos..... | 60 |
| Tabela 18 - Plano de aula Dança Ministerial | 61 |
| Tabela 19 - Sentidos..... | 72 |
| Tabela 20 - Níveis do corpo..... | 72 |
| Tabela 21 - Níveis das partes do corpo | 72 |
| Tabela 22 - Movimentos de Rotação | 73 |

| | |
|---|-----------|
| ABSTRACT | 7 |
| INTRODUÇÃO..... | 11 |
| 1. HISTÓRIA DA DANÇA MINISTERIAL E SUAS CARACTERÍSTICAS..... | 12 |
| 1.1 A DANÇA AFRO-CRISTÃ-AMERICANA..... | 13 |
| 1.1.1 ESFERAS ESPACIAIS | 13 |
| 1.2 DANÇA MINISTERIAL | 17 |
| 1.2.1 ANÁLISES HISTÓRICAS DA DANÇA MINISTERIAL..... | 17 |
| 1.2.2 COLETIVO DE DANÇA MINISTERIAL NA UFRJ: CONTEXTOS | 25 |
| 2. METODOLOGIAS DE DANÇA..... | 30 |
| 2.1 TEORIA FUNDAMENTOS DA DANÇA..... | 30 |
| 2.2 METODOLOGIAS DA DANÇA MINISTERIAL..... | 32 |
| 2.2.1 POSIÇÕES FUNDAMENTAIS DOS PÉS | 32 |
| 2.2.2 ABORDAGEM DA DANÇA EXPERIMENTAL | 34 |
| 2.2.3 ABORDAGEM DA DANÇA RECEPTIVA | 40 |
| 2.2.4 MOVIMENTOS BÁSICOS COM BANDEIRAS..... | 51 |
| 2.2.5 MOVIMENTOS BÁSICOS COM TECIDO | 53 |
| 2.2.6 NOMENCLATURAS SIMBÓLICAS..... | 55 |
| 3. ESTRATÉGIAS DE AULAS PARA DANÇA MINISTERIAL | 57 |
| 3.1 PLANEJAMENTO DE DANÇA MINISTERIAL: MANUSEIO COM TECIDO..... | 57 |
| 3.1.1 PLANO DE ENSINO | 57 |
| 3.1.2 PLANO DE AULA..... | 59 |
| 3.2 PLANEJAMENTO DE DANÇA MINISTERIAL: MOVIMENTOS SIMBÓLICOS | 60 |
| 3.2.1 PLANO DE ENSINO | 60 |
| 3.2.2 PLANO DE AULA..... | 61 |
| CONCLUSÃO..... | 62 |
| REFERÊNCIAS | 63 |
| ANEXOS..... | 67 |
| PARÂMETRO MOVIMENTO | 67 |
| PARÂMETRO ESPAÇO | 70 |
| PARÂMETRO DINÂMICA | 75 |
| PARÂMETRO TEMPO/RITMO | 79 |

INTRODUÇÃO

A “Dança Ministerial” atualmente tem ganhado presença no século contemporâneo pelo seu fazer artístico nas comunidades evangélicas carregando um vasto campo de estudo da sua identidade construída no decorrer da “História na América Latina” em diferentes contextos sociais e culturais. Nesta perspectiva, a investigação da pesquisa se deu pelo interesse de compreender o caminho de ensino desta prática, sendo justificado tais motivações para expor os códigos de acesso do ensino da Dança Ministerial contribuindo e ampliando o mercado de trabalho de licenciados, bacharéis e técnicos em dança. A pesquisa também busca oferecer uma visão panorâmica, trazendo à teoria sobre o tema em questão, articulando com princípios científicos, filosóficos e educacionais na tentativa de esclarecer as concepções de dança como manifestação natural do ser humano em forma de arte, sendo a capacidade formativa potente, que contribui para a formação singular e coletiva de quem a pratica e aprecia.

Os objetivos que foram traçados com o foco de contribuir com a iniciação e aprofundamento em atividades artísticas, investigativas e educativas vinculadas à Dança ministerial e o ensino da arte tem como metodologia de ensino-aprendizagem e como instrumento de auto avaliação. Promover a aproximação e reflexão sobre a dança, mediante a integração com diferentes linguagens artísticas, buscando estimular a troca de saberes acadêmicos e práticas sociais. Tornar a Dança ministerial acessível e entender esta prática, de acordo com a influência estética visual da dança no ambiente eclesiástico como proposta de redimensionamento estético do corpo dançante.

O trabalho que apresento tem origem nos questionamentos gerados em minhas atividades artística, docentes e de pesquisa na área da dança como: contexto histórico, metodologia de ensino e estratégias de aula. Tenho me fundamentado respectivamente nas obras dos artistas e pesquisadores Helenita Sá Earp e Rudolf Laban para análises do movimento em dança, assim como, análise bibliográfica sobre a Dança Folclórica norte-americana "Ring Shout" e minhas experiências no coletivo de Dança Ministerial na UFRJ e na Biblioteca Parque Estadual do Centro do Rio.

Deste modo, tornou-se essencial nesta pesquisa buscarmos fontes bibliográficas que alicerçam a “Dança Ministerial” com o intuito de aproximar o leitor não familiarizado com a cultura evangélica a entender os ambientes formadores e formados por dançarinos ministeriais e as formas de elaboração dos discursos teológicos e ideológicos das igrejas evangélicas sobre arte, corpo, movimento, dança e instrumento.

Esse trabalho tem como hipótese afirmar a importância das metodologias da Dança Ministerial aplicadas nos ambientes eclesiásticos e a contribuição dos “Fundamentos da Dança” para Professores, instrutores e dançarinos ministeriais.

1. HISTÓRIA DA DANÇA MINISTERIAL E SUAS CARACTERÍSTICAS

Neste primeiro capítulo busca-se expor e analisar a sistematização da técnica corporal na Dança Ministerial¹ em seu processo histórico até o seu desenvolvimento no Brasil, mediante a expansão da cultura evangélica (tradicional, pentecostal e neopentecostal) na fomentação de uma nova identidade nas esferas espaciais (territorial, mental e imagética). O termo “técnicas corporais” no decorrer de todo texto será na perspectiva dada por Mauss (2003, p. 407) “[...] não há técnica e não há transmissão, se não houver tradição”, assim por meio da tradição, do costume do coletivo que vive, é que se expressa a técnica corporal.

Toda a pesquisa será desenvolvida dentro da estrutura acadêmica. Sabe-se que a dança é vista sob diversas perspectivas, culturas, religiões, costumes e tradições, portanto construir um recorte histórico da Dança Ministerial nasceu da intenção de que a mesma fosse melhor conhecida desde o seu desenvolvimento no ambiente eclesial até as pesquisas desenvolvidas na Universidade que vem crescendo e trazendo a realidade de uma prática teorizante e a motivação da profissionalização na Dança Ministerial se tornando uma possível área de atuação para os futuros licenciados em dança, Bacharel em Dança e Bacharel em Teoria da Dança, tecnólogos em dança e técnicos em dança, tendo sua abordagem docente desenvolvida sobre princípios artísticos que faz parte de um processo de busca particular.

Segundo Campos (2014, p. 13) “Na América Latina, o Brasil se destaca como o país com o maior número de evangélicos, afirmado pelos dados do IBGE de acordo com o Censo Demográfico do ano de 2010”. Por isso, entende-se a importância de trabalhos direcionados a este tema já que a forma de lidarmos com as terminologias desta prática é uma construção constante, pois o corpo de cada um está ligado diretamente à estrutura social e cultural do lugar em que habita, influenciando na educação do corpo de cada sujeito de forma individual e mutua que promove a conexão humana e a nutrição da empatia.

Assim, meu objetivo foi tornar essa pesquisa esclarecedora e útil pra identificar as características da Dança Ministerial para que os futuros profissionais interessados em trabalhar na área possam buscar aperfeiçoamento.

¹ Dança Ministerial é a utilização do "instrumento dança" nos serviços executados dentro do ambiente eclesial em sua infinitas possibilidades, podendo ocorrer em primeiro plano ou não.

1.1 A DANÇA AFRO-CRISTÃ-AMERICANA

A chegada dos escravos na América do norte e sul trouxe consigo diversas características do cristianismo africano e novas possibilidades com a conversão de escravos no continente americano potencializando para criação da dança folclórica afro-cristã-norte-americana, conhecida como “Ring Shout”. Para compreender a história da Dança Ministerial precisamos olhar para o contexto histórico sobre corpo, movimento, dança e cristianismo, tendo a América do norte como primeiro polo de ampliação e restauração da arte corporal em forma de louvor e adoração com as experiências divinas diante ao “Avivamento da rua Azusa”. Após estes acontecimentos e outros que viriam posteriormente o território brasileiro começa a sofrer influências da cultura afro-norte-americana, cultura africana e a cultura europeia concebendo uma identidade visível da arte do movimento da cultura evangélica do ambiente eclesialístico do século XXI denominada de Dança Ministerial.

1.1.1 ESFERAS ESPACIAIS

Passando a ser praticada como uma linha estética no Brasil, a Dança Ministerial pertence a cultura Evangélica que historicamente se construiu lentamente desde a proclamação da república brasileira (1889), deste modo esta dança está em torno do universo das igrejas que são divididas e distribuídas em três classes com questões teológicas, éticas, morais, sociais, políticas e litúrgicas, sendo enxergadas como se fossem todas iguais, porém são bastante heterogêneo que são definidas como:

- Históricas (Tradicionais), são caracterizadas pelas tradições, criada a partir da reforma com sua rigidez litúrgica, não tendo espaço para muitas expressões artísticas e nem para o exorcismo público.
- Pentecostalismo, surgiu no Brasil na década de 1910, caracterizado pelos dons e manifestações espirituais como o "batismo no Espírito Santo" com destaque a teologia da glossolalia, isto é "falar em línguas estranhas". Em sua liturgia há espaço para expressões artísticas em forma de louvor e adoração, onde os fiéis relatam suas vivências e experiências sobre curas divinas (físicas e espirituais) perceptíveis a todos.

- Neopentecostalismo, surgiu no Brasil a partir dos anos 1970 e 80, caracterizado pela teologia da prosperidade que segundo Mariano (2012, p. 151), “Chamamos de Teologia da Prosperidade o que nos EUA, local de sua origem, além desse nome, é rotulado por seus críticos de Health and Wealth Gospel, Faith Movement, Faith Prosperity Doctrines, Positive Confession, entre outros. Reunindo crenças sobre cura, prosperidade e poder da fé, essa doutrina surgiu na década de 40. Mas só se constituiu como movimento doutrinário no decorrer dos anos 70, quando encontrou guarida nos grupos evangélicos carismáticos dos EUA, pelos quais adquiriu visibilidade e se difundiu para outras correntes cristãs.”

Logo a Dança Ministerial acontece nestes movimentos que ocupam três esferas espaciais:

1º - Esfera Territorial: Esta Dança se territorializa em escala municipal, estadual, nacional e mundial, estando visíveis os locais desta prática acontecendo geralmente em igrejas, academias, ongs, escolas, universidades, etc. Segundo o IBGE os evangélicos tiveram um crescimento no Brasil representando 15,4% da população (26,2 milhões) no ano de 2000, em 2010 alcançaram 22,2% (42,3 milhões), um aumento de cerca de 16 milhões de pessoas. Na Tabela 1 e 2 apresenta-se os resultados dos censos demográficos de 2000 e 2010 da população brasileira e regiões, por grupos evangélicos.

Tabela 1 - População do Brasil e regiões, por grupos evangélicos (em %): 2000 - 2010

| Brasil e Regiões | População 2010 | Evangélica | |
|---------------------|-------------------|------------|------|
| | | 2000 | 2010 |
| Brasil | 190.755.799 | 15,4 | 22,2 |
| Sudeste | 80.364.410 | 17,5 | 24,6 |
| Centro-Oeste | 14.058.094 | 18,9 | 26,8 |
| Norte | 15.864.454 | 19,8 | 28,5 |
| Sul | 27.386.891 | 15,3 | 20,2 |
| Nordeste | 53.081.950 | 10,3 | 16,4 |

Fonte: IBGE, Censos demográficos de 2000 e 2010.

Tabela 2 - Evangélicos em Milhões

| | |
|-----------------------------------|------|
| Tradicional | 7,7 |
| Pentecostais / Neopentecostais | 25,3 |
| Não determinados | 9,2 |
| Total de evangélicos | 42,3 |

Fonte: IBGE, Censo demográfico de 2010.

O jornal "Folha de S.Paulo" em 2020 apontou que 31% dos brasileiros são evangélicos. Ainda de acordo com o levantamento, as mulheres representam 58% dos evangélicos, sendo a margem de erro de dois pontos percentuais, para mais ou para menos. A Tabela 3 nos mostra (em %) os dados por regiões do Brasil.

Tabela 3 - População do Brasil e regiões, por grupos evangélicos (em %): 2020

| Brasil e regiões | Porcentagem |
|-----------------------------|--------------------|
| Brasileiros | 31% |
| Sudeste | 32% |
| Centro-Oeste | 33% |
| Norte | 39% |
| Sul | 30% |
| Nordeste | 27% |

Fonte: Jornal "Folha de S. Paulo de 2020

2° - Esfera Mental: Refere-se à consciência e inconsciência do imaginário, à subjetividade, à transcendência, às filosofias ou doutrinas. Portanto os sujeitos envolvidos a esta prática tendem a liberdade por meio do ensino da arte que transcende. A seguir vejamos a representatividade na educação e raça pelos grupos evangélicos:

Tabela 4 - População Evangélica, por Escolaridade (em %): 2020

| Escolaridade | Porcentagem |
|---------------------|--------------------|
| Fundamental | 35% |
| Médio | 49% |
| Superior | 15% |

Fonte: Jornal "Folha de S. Paulo de 2020

Tabela 5 - População Evangélica, por cor (em %): 2020

| Cor | Porcentagem |
|------------|--------------------|
| Preta | 16% |
| Parda | 43% |
| Amarela | 3% |
| Indígena | 2% |
| Branca | 30% |
| Outras | 5% |

Fonte: Jornal "Folha de S. Paulo de 2020

3º - Esfera Imagética: Refere-se aos símbolos, imagens, livros sagrados com valores artísticos que geram significados diversos, assim como os meios de comunicação (Jornal, televisão, rádio e internet) que transmitem ou veiculam alguma mensagem ou significado. Nesta relação a representação da imagem da figura do sagrado e as mensagens passadas por essa dança está ligada diretamente a cosmovisão cristã sobre corpo. Vejamos o percentual evangélicos por sexo e idade a seguir:

Tabela 6 - População Evangélica, por sexo (em %): 2020

| Sexo | Porcentagem |
|-------------|--------------------|
| Mulher | 58% |

Homem 42%

Fonte: Jornal "Folha de S. Paulo de 2020

Tabela 7 - População Evangélica, por idade (em %): 2020

| Idade | Porcentagem |
|--------------------|--------------------|
| 16 a 24 anos | 19% |
| 25 a 34 anos | 21% |
| 35 a 44 anos | 22% |
| 45 a 49 anos | 23% |
| 60 anos ou mais | 16% |

Fonte: Jornal "Folha de S. Paulo de 2020

1.2 DANÇA MINISTERIAL

A Dança Ministerial é uma forma legítima da expressão artística da identidade das igrejas brasileiras carregada de significados que estão em constante atualização da sua proliferação que vem desde a época da escravidão na América, junto a memórias de valorização da cultura afro-cristã e euro-cristã relacionadas a Deus-Pai, Deus-Filho e Deus-Espírito Santo e alguns acontecimentos históricos. Logo esta dança é vista como uma forma de arte e adoração, promovendo a conexão com o Sagrado, sendo praticada muitas vezes em conjunto com outras formas de expressão como a música e a oração.

1.2.1 ANÁLISES HISTÓRICAS DA DANÇA MINISTERIAL

A Dança Ministerial é concebida por alguns acontecimentos de suma importância para o seu desenvolvimento como o ato de conforto e solidariedade para com Israel e o povo judeu em sua reivindicação por Jerusalém. Segundo a ICEJ Brasil (2016), “a Embaixada Cristã Internacional de Jerusalém foi estabelecida durante a primeira celebração cristã da Festa dos Tabernáculos², em

² A festa dos Tabernáculos, também chamada de Festa das Cabanas ou Festa da Colheita, tem origem nos textos bíblicos do Antigo Testamento. É uma comemoração em memória aos quarenta anos vividos pelo povo de Israel em cabanas no

setembro de 1980, o parlamento israelense declarou a cidade de Jerusalém como a capital indivisível e eterna do Estado de Israel, estabelecida pelo rei Davi há quase 3.000 anos atrás. Este Protesto ressoou em todo o espectro político internacional, resultando no fechamento de treze embaixadas estrangeiras em Jerusalém”³. Luciana Torres (2007, P.85) nos mostra a integração e difusão da prática da dança na festa dos tabernáculos que se deu em 1982 “Nesta nova festa dos tabernáculos começaram a participar músicos, cantores e bailarinos cristãos profissionais de todo o mundo, que ministravam com música e dança.” Peters⁴ numa entrevista com Turner expõe sobre sua participação na Festa dos Tabernáculos em Israel com dançarinos internacionais em 1984 relatando que fez sua “[...] peregrinação de volta a Jerusalém por cinco a seis semanas do ano para dançar, coreografar e dirigir esta celebração internacional da Festa dos Tabernáculos. Aqueles que viajaram de volta para suas terras começaram a compartilhar esses mesmos movimentos dentro de suas congregações.”⁵ Brandão (1981, p. 3) elucida que,

“Ninguém escapa da educação. Em casa, na rua, na igreja ou na escola, de um modo ou de muitos todos nós envolvemos pedaços da vida com ela: para aprender, para ensinar, para aprender-e-ensinar. Para saber, para fazer, para ser ou para conviver, todos os dias misturamos a vida com a educação”

A partir de 1986 se inicia o trabalho pioneiro com dança no ambiente eclesiástico na “Igreja Nova Vida de Engenho Novo” no Rio de Janeiro pela professora Alcina Villar⁶ trabalhando a dança em segundo plano, seguida de Gláucia Freire⁷, que numa entrevista relata que “iniciou seus trabalhos com dança dentro do ambiente eclesiástico em 1988 na igreja evangélica Congregacional de Bento Ribeiro no Estado do Rio de Janeiro em eventos como campanha de missões, cantata de Natal e etc.” No ano seguinte em 1989 o professor e bailarino Geraldo Dias⁸ em sua entrevista com Estevam,

deserto, a caminho de Canaã, a “Terra Prometida”. A festa celebra a proteção divina que sustentou o povo no deserto, após a libertação da escravidão no Egito, e relembra que, apesar dos tempos difíceis vividos durante a caminhada, Deus não se apartou do grupo e não lhes deixou faltar nada. Em síntese, a Festa dos Tabernáculos é uma comemoração realizada por diversas instituições religiosas ao redor do mundo, na qual as pessoas ofertam e louvam a Deus por diferentes formas, simbolizando a gratidão pelas provisões e proteções contínuas. BRITO, Taimara. O Espetacular no Sagrado: um estudo sobre a Festa dos Tabernáculos na Igreja Universal do Reino de Deus. Revista Habitus: Revista da Graduação em Ciências Sociais do IFCS/UFRJ, Rio de Janeiro, v. 2, n. 16, p. 101-111, agosto, 2018. Semestral. Disponível em: revistas.ufrj.br/index.php/habitus.

³ <https://www.findglocal.com/BR/Manaus/1684110128396379/ICEJ-Brasil>

⁴ Yvonne Peters, dançarina litúrgica internacional, professora e coreógrafa localizada em Lutz, Flórida que foi a diretora da Comemoração Internacional das Festas dos Tabernáculos em Jerusalém nos últimos 22 anos, em entrevista com o pesquisador em janeiro de 2012. (Turner, 2012, nossa Tradução)

⁵ (Turner, 2012, p. 184, nossa Tradução)

⁶ Licenciada em Educação física pela UFRJ (1991-2000); líder do grupo de dança mudança desde 1995; foi coordenadora e professora do Sião Espaço cultural (1992-2010).

⁷ Graduada em Licenciatura em dança pela UniverCidade (RJ); Formada pela Escola Estadual Maria Olenewa; foi líder do movimento cia de dança; diversos cursos nos Estados Unidos no Joffrey Ballet School, New York University e David Howard Dance Studio.

⁸ Formado pelo núcleo artístico Martha Graham; professor nas modalidades clássico, moderno, jazz, e contemporâneo; há mais de 20 anos é bailarino da embaixada cristã em Jerusalém (ICEJ).

relata que: “iniciou seus trabalhos com dança no município de Betim no Estado de Minas Gerais”, sendo pioneiro como figura masculina trabalhando a dança em segundo plano no âmbito eclesiástico no Brasil. A década de 80 foi um período no Brasil onde a dança na igreja estava se redescobrendo e se reinserindo pelo ressoar da participação de dançarinos na Festa dos Tabernáculos em Israel, porém ainda não havia uma grande força devido algumas doutrinas que limitavam a utilização da dança de maneira ampla nas reuniões dos ambientes eclesiásticos, dificultando no território brasileiro a maneira como a mesma pudesse ser aplicada em primeiro plano.

Ricco (2014, P.2) explica em seu trabalho “Ministérios de Dança: da composição estética à performance no culto evangélico”⁹ que a Dança “Ministerial” representa o desenvolvimento histórico da dança no contexto eclesiástico que surge na década de 1990 mediante a “um período de “pentecostalização”¹⁰ em parte das igrejas Evangélicas”, com a alteração de doutrinas permitindo a prática da Dança de maneira inicial em eventos externos dos templos que consequentemente, puderam participar dos cultos dominicais¹¹. Diante disso, a década de 1990 é marcada por esteve movimento histórico e cultural referente a prática da dança nas igrejas do Brasil com ritmo intenso em estados, cidades e bairros do país denominada de “Dança Ministerial”, norteador pelo seu livro sagrado, a Bíblia que é utilizado para desenvolver trabalhos temáticos e coreografados que Coimbra (2003, p.107) descreve como “temas bíblicos com mensagens associadas a problemas socioculturais, políticos e espirituais atuais.” Freire enfatiza que “A dança no ambiente eclesiástico interfere em questões muito discutidas na sociedade contemporânea como autoestima baixa, tristeza, insegurança, sensação de incapacidade, timidez, discriminação...” (2005, p. 91)

Em 1990 Alcina Villar é convidada pela produtora “MK Music” para participar como coreógrafa e cantora do grupo Yerushalém, sendo pioneiro na disseminação do trabalho com transdisciplinaridade juntando canto, dança e instrumentos musicais em âmbito nacional se utilizando de roupas coloridas e danças coreografadas do estilo funk que ficou conhecido como “Tecnogospel”.

⁹ Trabalho apresentado na 29ª Reunião Brasileira de Antropologia, realizada entre os dias 03 e 06 de agosto de 2014, Natal/RN.

¹⁰ “No Brasil, enquanto os processos de secularização e racionalização atingiam os setores cristãos (catolicismo, protestantismo histórico etc.), o pentecostalismo surgiu como uma possibilidade, ainda tímida na primeira e segunda fase, mas muito forte na terceira, de valorização da experiência do avivamento religioso. No neopentecostalismo, essa característica radicaliza-se em termos de transformá-la em uma religião da experiência vivida no próprio corpo, característica que tradicionalmente esteve sob a hegemonia das religiões afro-brasileiras e do espiritismo kardecista” (SILVA, 2007, p.208-209).

¹¹ Essa apropriação da dança por parte das igrejas protestantes pode significar uma mudança nos costumes, nos padrões e valores da sociedade na qual essas igrejas se inserem e também uma forma de ensinar, preservar e transmitir valores culturais já existentes de uma geração a outra. (FERNANDES, 2016).

Figura 1 - Grupo Yerushalém



Fonte: <https://fb.watch/lr5g4rpEny/?mibextid=qC1gEa>

Em julho de 1991 no Estado de Goiás em Goiânia a professora Adriana Pinheiro¹² inicia o trabalho com dança aplicado no evangelismo do ambiente eclesial no “Ministério Luz para os Povos” e também em eventos específicos, juntamente com a professora Luciana Torres¹³ que em 1992 potencializou ainda mais o trabalho com dança no evangelismo.

Em 1993 no Estado de São Paulo se inicia os trabalhos de forma local na Igreja Renascer em Cristo pelos professores John Bassi¹⁴ e Carol Bassi¹⁵ na redescoberta da dança como parte da liturgia em primeiro plano de forma espontânea e coreografada valorizando as linhas estéticas da cultura brasileira, ganhando ainda mais força no ano seguinte em 1994, onde o grupo Yerushalém começa a promover a aceitação da dança nas igrejas evangélicas brasileiras por meio dos meios de comunicação em âmbito nacional, mediante a música “Pérola preciosa”¹⁶ sendo a principal canção gospel como caminho para a inserção da dança que utilizava múltiplas linhas estéticas junto a

¹² Especialista em Neurociência do aprendizado; graduada em pedagogia; Técnica em teatro CAL-RJ e teologia.

¹³ Mestra em ciência da Religião (Puc-Goiás); Pós em atividades físicas de academia (Puc-Goiás); Graduada em educação Física (UFG).

¹⁴ Pós-Graduado em Treino Desportivo (FEFISA); Graduado em Educação Física (FEFISA); Ator e Dublê de ação com contratos e atuação em novelas, filmes e séries na NetFlix, Amazon Prime, HBOMax, GloboPlay, Disney Plus, entre outros.

¹⁵ Especialização em Contemporâneo e Moderno com ênfase em educação Somática; Graduada em Dança e movimento (Faculdade Anhembí Morumbi – SP); Graduada em Administração (Faculdade Anchieta – SBC); Atriz e Dublê de ação com contratos e atuação em novelas, filmes e séries na NetFlix, Amazon Prime, HBOMax, GloboPlay, Disney Plus, entre outros.

¹⁶ https://youtu.be/3Qi_gF1qQ4I

movimentos simbólicos ampliando o olhar de líderes do âmbito eclesialístico. O grupo Yerushalém também foi capa principal do jornal “O Globo” e participou do programa “Xuxa Park”¹⁷.

Figura 2 - Jornal o globo



Fonte: Alcina Villar

Neste contexto, a década de 90 foi marcada pela implementação da dança na liturgia em primeiro plano, tendo destaque a dança coreografada e espontânea de John Bassi e Carol Bassi com ritmos brasileiros¹⁸ e a dança técnica e simbólica de Alcina Villar que tinha uma forte ligação com a cultura do funk que potencializaria para o desdobrar do fazer em dança nas igrejas brasileiras, quebrando o *pré-danceito* para os caminhos que seriam trilhados na fundamentação da prática dita “Dança Ministerial”.

De acordo com Ricco (2015, P.46), os evangélicos Protestantes consideraram a dança apropriada para o culto, em especial os grupos “Pentecostais, e alguns grupos Neopentecostais, aderiram à prática, as facultando ressignificações”. Logo o Estado de São Paulo foi o primeiro polo a desenvolver de forma concreta para inserção da dança como parte do culto de forma contínua liderado por John Bassi e Carol Bassi, na igreja Neopentecostal “Renascer em Cristo” no município de São Paulo.

Em 1995 a pastora e bailarina Adriana Pinheiro de Goiânia teve contato com a dança como parte da liturgia em primeiro plano na festa dos tabernáculos na “Igreja Renascer em Cristo” que no mesmo ano levaria a experiência para o Estado de Goiás, sendo o segundo polo do Brasil a inserir a dança acontecendo em primeiro plano.

¹⁷ <https://youtu.be/q7dFO5FhB-I>

¹⁸ Samba, sertanejo, forró e o axé music – dança baiana interligado a diversos ritmos como tecno, dance, hip hop...

No ano seguinte em 1996 retornava ao Brasil a Pastora e professora Sarene Lima França de Castro¹⁹ que tinha sido a primeira brasileira a participar da Festa dos Tabernáculos em Israel em 1994, nesta nova forma de expressão através da dança que incluía todas as nações. Castro (2002, p. 24) explica que: “Por 2 anos representei Portugal e desde então, o Brasil!”. Depois de sua participação na festa dos tabernáculos Castro (2002, p.24) também expõe que “O grupo Paixão Santa (Sara, Silvéria, Sandra e eu) viajou em 1995 para New York, nos EUA, para Londres, e em Portugal, levando a palavra e o ensino prático e teórico através do chamado.” Com seu retorno ao Brasil acontecia o terceiro polo que inseria a dança em primeiro plano, Sarene explica que tinha se dado graças ao “Pr. Renê Terra nova, em Jerusalém durante a festa dos tabernáculos, ele não sabia que eu era brasileira porém veio me convidar para eu ir à sua igreja em Manaus para montar a festa dos tabernáculos.”²⁰ Segundo Ricco (2015, p.150) Sarene “participava do culto em um espaço de destaque, com a dança em “primeiro plano” e não com a comum “sobra” de espaço dos músicos.” Logo o seu trabalho com dança no ambiente eclesial foi concebido pela influência e encontro entre a cultura cristã e hebraica trabalhando a espontaneidade junto a técnica.

Também em 1996 Geraldo Dias foi a primeira representatividade masculina brasileira a participar dançando em Israel na Festa dos Tabernáculos, sendo o primeiro brasileiro a entrar em contato com a utilização da dança com bandeiras e a experienciar a relação da movimentação corpórea junto ao tecido. Em 1997 a Professora Doutora Isabel Coimbra²¹ da UFMG de Dança Experimental e Composição Coreográfica, iniciou seu ministério²² artístico junto à Cia Mudança da Igreja Batista da Lagoinha, em Belo Horizonte.

“[...] Isabel começou uma pesquisa na UFMG, baseada nas teorias de movimento em Laban²³. O resultado deste estudo foi a estrutura de sua “Dança Experimental”, onde ela buscou desenvolver uma proposta de compreensão corporal que pudesse ser aplicada a diversas práticas corporais, inclusive ao seu trabalho desenvolvido no ministério. Para Isabel, o conhecimento do intérprete para com seu corpo, associado à técnica trabalhada

¹⁹ Formada em educação Física na Universidade Dom Bosco de Brasília (1989); Formada na Cia Nacional de Bailado do Teatro Municipal de Carlos Lisboa (1989-1992); Especializou-se na área de dança clássica e moderna.

²⁰ Castro 2002, p. 24

²¹ Graduação em Educação Física pela Universidade Federal de Minas Gerais (1986). Mestrado em Educação Física (bolsista CAPES) pela Universidade Federal de Minas Gerais (1998). Doutorado sanduíche (bolsista CAPES) em Linguistique pela Universidade de Paris-Sorbonne IV (2013). Doutorado em Estudos Linguísticos pela Universidade Federal de Minas Gerais (2014). Pós-Doutorado em Dança pela Universidade Federal do Rio de Janeiro. Pós-Doutorado (bolsista CNPq) em Artes e Humanidades pela Universidade de Lisboa/Portugal (2023). Professora associada na Universidade Federal de Minas Gerais atuando na graduação (licenciatura e bacharelado) do Curso de Educação Física e na pós-graduação junto ao Mestrado Profissional em Educação Física em Rede Nacional (PROEF) UNESP Polo UFMG. É Líder do Grupo e Pesquisa Concepções Contemporâneas em Dança (COODA/CNPq) da UFMG, vice-líder do Grupo de Pesquisa CONTEC/CEFET/CNPq e pesquisadora do Grupo de Pesquisa EDUDANÇA/UFMG/CNPQ. Coordenadora do Programa de Dança Experimental e de inúmeros projetos da Extensão da UFMG.

²² O termo ministério significa ocupação, cargo, função ou serviço profissional, executado por alguém aberto para pesquisas, assim como o seu significado propõe. Biblicamente “ministério” é sinônimo de “servir a Deus e aos irmãos”. A palavra Ministério significa de acordo com o dicionário: “1. Execução de uma tarefa, de uma obra; atividade, trabalho.”

²³ Rudolf Van Laban dedicou-se ao estudo de um sistema que possibilitasse a análise do movimento em diversos aspectos. (Ricco, 2015, p.154)

nesta oficina de dança, permitiria uma movimentação rica de conteúdo e esteticamente interessante para o culto. Mais do que dominar uma técnica de dança, ela priorizou permitir que esse indivíduo fosse capaz de se expressar, já que este é o principal intuito da adoração.”²⁴

Desta forma, o seu trabalho desenvolvido com a abordagem da “Dança Experimental” foi a primeira estrutura consolidada da metodologia da dança Ministerial, sendo basilar para o desenvolvimento técnico desta linha estética. No mesmo ano de 1997 Eliane Moura inicia seus trabalhos com dança na “1ª igreja Batista de Ceilândia” no Estado de Brasília, em 17 de Janeiro de 1998 Isabel Coimbra é convidada para participar da primeira gravação do Ministério de Louvor Diante do Trono liderado por Ana Paula Valadão, segundo Ricco (2015, p.149) “O tempo não era viável para ensaiar todo o grupo, então Ana Paula pediu que Isabel preparasse um solo para uma das músicas. Ela estava com 36 anos e se sentia velha para dançar, mas ficou surpresa com o convite”, logo seus trabalhos e projetos passaram a ser admirados por todo o país alcançando grande reconhecimento pelo seu elevado nível técnico com Dança em âmbito nacional nas gravações de CDs e DVDs do Ministério de Louvor, aumentando a aceitação desta linguagem artística nos ambientes eclesiais do Brasil até os dias atuais contando com registros históricos bíblicos, vestimentas e músicas²⁵ culturais que sancionam e articulam a prática da dança.

Em 1998 Juliana Moura começa seus trabalhos no Estado do Rio de Janeiro na “Igreja Missão Apostólica Mundial”. 1999 a pastora, escritora e bailarina Hosana Cruz²⁶ inicia o seu trabalho com dança no ambiente eclesial na Igreja Comunidade Evangélica Projeto Vida no Município de Volta Redonda do Estado do Rio de Janeiro, neste mesmo ano começa a iniciar o professor Rodrigo Guimarães com seus trabalhos e pesquisas sobre Dança Ministerial no Estado do Rio de Janeiro no município de Belford Roxo na “Igreja quadrangular” e em Campo Grande na zona oeste do Rio na “Igreja Apostólica Cristã do Magarça” Márcia Estevam inicia o trabalho de “Dança e Artesanato” no ambiente eclesial buscando novas possibilidades de criação de objetos e a transdisciplinaridade. Em Aparecida de Goiânia em 1999 também começava a professora universitária Cida Teles desenvolvendo seus trabalhos com dança no ambiente eclesial na “Igreja Batista Serra de Areia”.

Em 2000 Gláucia Freire inicia suas pesquisas no âmbito acadêmico no Rio de Janeiro sobre Dança Ministerial, se aprofundando na vertente do serviço com a “Dança Profética”²⁷,

²⁴ Ricco, 2015, p.154.

²⁵ Lei nº 9919/22 de Samuel Malafaia - Estabelece diretrizes para instituir a política Estadual de incentivo a música religiosa no âmbito do Estado do Rio de Janeiro.

²⁶ Formada em Dançaterapia; Autora dos livros “Dançando nas Calçadas do Rei”.

²⁷ “Na dança profética não há repetições de experiências cinéticas ou espirituais. Para os profetas da dança, cada ministração é um momento único e indescritível, consequência da fé em Deus e, segundo Kierkegaard (1999, p. 408), no “Cristo vivo, histórico e datado”, que transcende o entendimento humano.” (Freire 2005, p. 94 e 95).

proporcionando a redescoberta da linguagem corporal por meio de suas vivências no âmbito eclesiástico com a “terminologia do profético” expostos em seus eventos na Igreja Evangélica Congregacional de Bento Ribeiro, que reunia mais de 6.000 pessoas de todo o Brasil. Segundo Freire (2005, p. 81) “A terminologia utilizada nas congregações evangélicas parece incomum para o meio secular”, porém suas pesquisas no âmbito acadêmico foram de grande valia para a concepção da terminologia da Dança Ministerial no Brasil. Neste mesmo ano o professor Geraldo Dias começa a trabalhar com a dança em primeiro plano durante os cultos e a implementação da utilização das bandeiras em suas ministrações, sendo pioneiro no Brasil na prática da dança com bandeiras, também em 2000 na igreja Renascer em Cristo os professores John Bassi e Carol Bassi iniciam suas pesquisas e trabalhos com a dança na igreja Renascer em Cristo como líderes nacionais de dança, Fabrício Santos trilha suas vivências com dança no âmbito cristão a partir do ano de 2000, que mais para frente se torna referência na utilização de dança e objetos cênicos sobre a cosmo visão cristã. No ano de 2001 a professora e bailarina Vivian Lazzerini inicia seus trabalhos na igreja do Nazareno de Piracicaba no interior de São Paulo, neste mesmo ano Priscila Ferraz começou na Igreja Batista de Nova Jerusalém em Austin – Nova Iguaçu, RJ a ampliar e teorizar suas práticas dançantes que também se fortaleceu com os conhecimentos adquiridos na faculdade de Dança da UFRJ e de Educação Física da UFRRJ que mais à frente lhe impulsionaria no mestrado em Artes da Universidade Francesa Paris 8. Zélia Priscila em 2002 começa o aprofundamento de seus pesquisas corpóreas sobre dança no ambiente eclesiástico que mais afrente a levaria a desenvolver no âmbito acadêmico especificamente nas faculdades de dança da UFRJ e UFBA. A professora Sírnia Cordeiro no ano de 2003 na igreja Assembleia de Deus de Missão Apostólica da Fé inicia o seu trabalho de fortalecimento da dança no Estado do Rio de Janeiro, Liege Vasconcelos inicia seus trabalhos com dança ministerial na igreja Evangélica Renovada em Jardim Nazareno no Estado do Rio de Janeiro em 2003, ao decorrer dos anos a mesma também adentrou ao âmbito acadêmico na faculdade de dança da UFRJ, sendo a primeira pessoa a relatar e registrar os estudos com dança no ambiente eclesiástico desenvolvido pelos estudantes dentro da UFRJ. Em 2005 o professor e dançarino Wanio Braga na Igreja de Cristo – MANT no município de Palmas no Estado de Tocantins, no ano seguinte em 2006 Cássia Wood inicia seus trabalhos com a primeira companhia de Dança Ministerial do Brasil, em 2012 Lorena Melo começa a iniciar suas trajetórias com dança no ambiente eclesiástico que mais à frente potencializou o trabalho de dança, poesia e corpo sobre uma cosmo visão cristã na “Igreja Evangélica Vivendo em Cristo” no município de Nova Iguaçu no Estado do Rio de Janeiro, ampliando e fortalecendo ainda mais suas pesquisas durante sua formação na Faculdade de Dança da UFRJ.

A Dança Ministerial tem três momentos importantes na sua construção técnica e histórica estando ambas correlacionadas direta e indiretamente com o movimento pentecostal²⁸, sendo a primeira sobre a influência da dança afro-americana-cristã sobre as vivências e experiências da época da escravidão na América ligadas com as escrituras do povo Judeu cativo no Egito, que foi de grande incentivo pela luta da liberdade e ressignificações dos negros norte-americanos em suas práticas corpóreas em dança. O segundo foi o encontro do cristianismo com a cultura hebraica nas festas dos tabernáculos e sua relação de postura para a inserção da dança em primeiro plano nas igrejas do território brasileiro e o terceiro são as pesquisas desenvolvidas dentro do âmbito acadêmico que afirmam a natureza desta prática.

Portanto a Dança Ministerial é uma forma de louvor corporal vista como um “instrumento” válido na utilização pelos ministérios citados no livro de Efésios da “Bíblia Sagrada” e demais serviços que são abrangidos pelo termo ministerial, se apropriando da arte do movimento nos diferentes segmentos eclesiais como um fortalecimento do legado de um novo conceito de relacionamento com o Sagrado, remontando os tempos bíblicos que sanciona várias escrituras sobre dança e corpo como um instrumento que influencia as movimentações e possíveis formas de ensinar e praticar as Escrituras. Deste modo os dançarinos desta prática geralmente se utilizam de movimentos de reverência e elevações, sendo sua base terminológica formada a partir da influência que vem de movimentos múltiplos de outras linhas estéticas como o Tutting²⁹, a dança litúrgica³⁰ e folclórica norte-americana, a dança da cultura hebraica³¹, a dança da cultura euro-cristã³² e a “dança invisível” presente nas “igrejas brasileiras”³³ junto as pesquisas desenvolvidas dentro das universidades do território brasileiro.

1.2.2 COLETIVO DE DANÇA MINISTERIAL NA UFRJ: CONTEXTOS

Partindo das inquietações sobre as pesquisas de Dança Experimental da Dr^a Isabel Coimbra da UFMG, em 17 de setembro de 2013 no Instituto Federal de Brasília se inicia no Brasil o primeiro curso prático sobre adoração com danças segundo a perspectiva cristã, baseado nas pesquisas do

²⁸ Lei nº 9431/21 de Samuel Malafaia - Declara o Movimento Pentecostal como patrimônio imaterial do Estado do Rio de Janeiro.

²⁹ Vertente das danças urbanas que se utiliza dos braços para criação de formas geométricas.

³⁰ Estilo de dança que trabalha elementos cênicos junto a dança pantomímica dentro do ambiente eclesial norte-americano.

³¹ “Possuía características ritualísticas, com determinado limite de esquematização como rodas, dança em fila, danças giratórias; também havia improvisação.” Torres (2007, p.42)

³² Cosmo visão cristã sobre a influência da cultura europeia.

³³ Dentro das Igrejas Brasileiras as práticas dançantes são carregadas de signos sobre figurinos, maquiagem, iluminação, objetos, elementos e acessórios devido a inúmeras e distintas doutrinas do Cristianismo, por intermédio da manifestação com entendimento sobre o movimento que se faz na forma de servir, permeando o pensamento de diáconos, presbíteros, sonoplastas, câmeras e outros que exercem as suas funções e a manifestação da dança em seus serviços.

Aluno Reginaldo Pereira discente do curso de licenciatura em dança (IFB) que promovia a conscientização e o estímulo pela luta contra o *Pré-danceito* dentro do Instituto Federal de Brasília.

Em 2016 se iniciam as pesquisas sobre Dança Ministerial na EEFD-UFRJ por alguns alunos cristãos dos três cursos de Dança (Licenciatura em dança, Bacharelado em dança e Bacharelado em teoria da dança) com desejo e vontade de pensar a pesquisa em dança atrelada às estéticas e questões ministeriais, após o contato com os Fundamentos da dança e pelas inquietações geradas pelas ações na UFMG e IFB. No ano 2017 foi idealizado e criado o primeiro Coletivo de Pesquisa de Arte Cristã na EEFD-UFRJ pensado pelos estudantes de Licenciatura em Dança Jackson Estevam e Tayna Bertoldo³⁴, sem o caráter de “projeto de extensão” para se pesquisar e criar como mesclar os conteúdos desenvolvidos dentro da Universidade, com proposta de ampliar pensamentos e entendimentos sobre a arte no meio eclesiástico respeitando a diversidade do corpo, de tal modo a pesquisá-lo de forma científica como nunca havia feito antes, com o olhar ético da pesquisa e crítico do artista. Mesmo sendo uma prática que vem crescendo e se desenvolvendo, os pesquisadores notaram através de procura no “scielo”³⁵, que existem poucos trabalhos acadêmicos publicados sobre este assunto, assim justificando a importância do coletivo e da pesquisa para o meio científico na intenção de provocar uma reflexão de como se dá essa prática, estimulando a pesquisa individual e coletiva do mesmo propondo uma reflexão sobre, o que se entende por Arte Cristã hoje; Como se atuar em Dança Ministerial; Respeito a Diversidade; O lugar da Arte cristã no meio Artístico; Entre outros conteúdos que poderiam surgir por contribuições a cada encontro.

Após a estruturação e acolhimento de novos membros para o coletivo gradualmente, os pesquisadores responsáveis foram convocados pelo CADAN³⁶ da UFRJ para uma reunião afim de esclarecer sobre as atividades do mesmo concluindo que o intuito das pesquisas não era de cunho religioso, mas sim de caráter investigativo e plausível para academia levando ao conhecimento das instâncias da EEFD-UFRJ sobre uma nova linha estética sendo pesquisada na universidade. Em 2018/1 o coletivo teve algumas mudanças feitas para a inserção de quaisquer membro da comunidade interna da UFRJ que tivesse o interesse em participar, pesquisar e entender os códigos de acesso para o ensino da Dança Ministerial. As abordagens das Pesquisas alteraram-se quanto ao seu enfoque, visando uma prática corporal para todos sem exclusão, dialogando com os cursos de Educação Física e Dança exercitando Práticas Corporais de Educação Somática-Sensorial, estudando a Educação Adaptada e muitas possibilidades de criações com o Corpo nos âmbitos Educação-Saúde-

³⁴ Mestranda em História das Ciências e das Técnicas e Epistemologia (UFRJ); Mestranda em História das Ciências e das Técnicas e Epistemologia (I.LÍBANO); Especialista em Deficiências Múltiplas e Sensoriais (FUNIP); Graduada em Dança (UFRJ).

³⁵ Site de pesquisa de estudos científicos.

³⁶ O Centro acadêmico de Dança é uma entidade estudantil que representa os estudantes (corpo discente) dos 3 (três) cursos de dança da UFRJ de nível superior, sendo Licenciatura em dança, Bacharelado em dança e Bacharelado em Teoria da dança.

Arte, visando também a cada encontro se permitir entrar em Cena com o Ser Divino que se encontra no todo, ao experienciar tais movimentações no corpo em contato com o outro e consigo próprio, promovendo e experienciando a Sensibilização Corporal, Descobertas do Corpo, Movimentos de Relaxamento, de Toque, do Sentir e do Cuidar, um cuidar que abrange a parte emocional, física, e outros campos dentro do Corpo em corpo. A partir de 2018/2 se inicia a criação do “Coletivo de Dança Ministerial na UFRJ” pelos estudantes Jackson Estevam e Letícia Vale junto com o membro da comunidade externa Jhonata Tertuliano³⁷, com pesquisas específicas para a prática de ensino sobre a Dança Ministerial. Oliveira (2022, p.19) explica que:

“a metodologia com perspectiva teológica criada por eles chamada VORA³⁸, 4 ferramentas voltadas para bailarinos da dança ministerial construindo um conhecimento da estrutura dessa dança”

Santos (2019, p.19-20) relata o primeiro evento realizado pelo coletivo em 2019/1, fruto da parceria da EEFD em seu aniversário de 80 anos no VIII simpósio de Educação Física e Dança da UFRJ, sendo apresentadas as técnicas de dança experimental da Dr^a Isabel Coimbra e as técnicas desenvolvidas dentro do coletivo:

“No VIII Simpósio de Educação Física e Dança da UFRJ, em 15 de abril de 2019, a Técnica de Dança Experimental, foi ministrada de forma teórica e prática como mini-curso para Dança Ministerial, pelos palestrantes e instrutores Jackson Estevam e Letícia Vale, licenciandos em Dança pela UFRJ, Jhonata Tertuliano formado na ETEAB³⁹, Thais Sila licencianda em Ed. Física na UFRRJ⁴⁰ e Vanessa Franco formada em serviço social pela FIS⁴¹, com a participação de alunos e não alunos da universidade. O mini-curso realizou-se, com o objetivo de fundir os conteúdos desenvolvidos na universidade, ao gerenciamento de reflexões sobre o exercer da Dança Ministerial, fomentada como prática crescente.”

Santos (2020, p.54) em sua dissertação apresentada ao Programa de Pós-Graduação em Dança da Escola de Dança da Universidade Federal da Bahia, como requisito para a obtenção do grau de Mestre em Dança nos mostra que no mesmo ano em 2019/2 foi realizado a criação do:

³⁷ Atualmente é graduando do curso de Licenciatura em dança da UFRJ e coordenador geral do coletivo.

³⁸ Oliveira (2022, p.19) explica que: Vida (Estilo/Estado), “o indivíduo precisa identificar seu estilo de vida atual analisando alma e espírito, para modificar e vivificar através do relacionamento com o sagrado”; Oração (Comunicação/Dom), “comunicação com a Trindade (Deus/Pai, Deus/Filho, Deus/Espírito Santo), necessário manter constância, conhecendo e se apropriando dessa relação”; Responsabilidade (Condição/qualidade), “condição e qualidade que esse indivíduo está, mantendo continuação e gerando nutriente para o corpo/espírito através da leitura da palavra, oração e jejum”; Amor (Sagrado/Graça), “a base do evangelho é o amor de Deus, com isso toda vez que dança o bailarino está pintando o espaço com o amor”.

³⁹ Escola Técnica Estadual Adolpho Bloch, localizada na Av. Bartolomeu de Gusmão, 850 Rio de Janeiro, RJ 20941-160.

⁴⁰ Universidade Federal Rural do Rio de Janeiro, localizada no município de Seropédica, no km 7 da BR-465, no Rio de Janeiro.

⁴¹ Faculdade Integradas Simonsen, localizada Rua Ibitiúva, 151 - Padre Miguel Rio de Janeiro.

“I Seminário de Dança Ministerial da Universidade Federal do Rio de Janeiro (UFRJ) que aconteceu nos dias 09, 10 e 11 de outubro de 2019. Este evento foi produzido por estudantes dos cursos de graduação em dança e destinado a todos os interessados na temática.”

O evento foi pioneiro no Brasil com mais de 3.000 participantes nacionais e internacionais numa universidade pública, com o tema “A quebra do Pré-danceito onde a arte e a dança se faz” aprovado pelo Edital nº 107/2019 - Apoio a Eventos de Estudante promovido pela Pró-Reitoria de Políticas Estudantis (PR7/UFRJ) pela a Universidade Federal do Rio de Janeiro, sendo um marco histórico de trocas de saberes quando professores, coreógrafos e dançarinos de diferentes comunidades da EBD foram convidados a participar desta concretização mediante as suas condições gerais de infraestrutura acadêmica, administrativa e institucional da própria UFRJ, um espaço de acolhimento e compartilhamento de vivências ao universo da cultura Cristã, produzindo mudanças e aprendizagem relevantes na Comunidade Universitária, assim como nas do ambiente eclesial promovendo a aproximação da tradição da Escola Bíblica Dominical com os profissionais de educação juntamente com a função de tentar entender e propor soluções para as dificuldades cotidianas encontradas ao trabalho com Dança Ministerial, buscando evidenciar a importância desta tradição na cultura popular brasileira, tudo isso se deu graças a ações anteriores na UFRJ, por ser um lugar de promoção de processos investigativos de múltiplas culturas para a produção de conhecimento. Deste modo entende-se que quaisquer instituição de ensino não é um espaço para nenhuma imposição de representação, manifestação e crenças religiosas. Ricco (2012) em sua pesquisa relata que:

“Foram observados os alunos evangélicos da graduação em dança e seu significado para o curso. Indagando a influência da Igreja na escolha profissional desse aluno e o interesse da graduação para aplicação dos conhecimentos nas obras da própria Igreja [...]”⁴²

Ao se compreender a expansão de discentes em busca da capacitação e pesquisa sobre dança no ambiente eclesial, apontaram para a consolidação da área de pesquisa sobre a mesma com apoio institucional da UFRJ, cedendo o espaço para os alunos desenvolverem suas pesquisas como prática usual como uma linguagem corporal passível de ser pesquisada, ensinada e aprendida de forma que os praticantes começaram a registrar a prática da mesma dentro da universidade como uma demanda que não dá mais para ser negada. Oliveira (2022, p.19) expõe a importância do “2º Seminário de Dança Ministerial da UFRJ: Um caminho entre a Universidade e o ambiente eclesial realizado por alunos da graduação em dança junto ao apoio da PR-7” no ano de 2021/2

⁴² Ricco, Ana Letícia. Identidade e formação de campo profissional: O caso dos alunos evangélicos da graduação em dança da UFRJ.2012. p. 2 e 5.

pelo coletivo de Dança Ministerial, sendo apoiado com recursos financeiros concedidos para o Projeto⁴³ que partilha metodologias sobre a perspectiva teológica, abraçando a diversidade das possibilidades do se fazer e ensinar dança para a comunidade interna e externa da UFRJ.

Atualmente as pesquisas em torno desta prática continuam sendo difundidas pelo Coletivo de Dança Ministerial na UFRJ, por meio da ponte entre a universidade e o ambiente eclesial, entendendo que academia é um lugar de potencializar e desenvolver pesquisas, como a restauração desta arte em várias esferas da sociedade, movidos por inquietações e vivências, entendendo tudo o que o ministério⁴⁴ representa dentro deste espaço.

“[...] outra visão que podemos destacar sobre o uso do termo ‘dança ministerial’. Esta se baseia na ideia de que a arte desenvolvida pelo cristão, ao servir à igreja com seus talentos (naturais) e dons (espirituais), é uma forma de manifestar e expandir a cultura do Reino de Deus. Então, esta forma de arte comunica a cosmovisão (visão de mundo) cristã e se desenvolve a partir de um propósito espiritual. Se compreendo que a dança realizada por um cristão artista é realizada como uma linguagem comprometida com a palavra de Deus e que manifesta um sistema de valores cujo padrão está em Deus [...]”⁴⁵

Oliveira (2022, p.17) explica que “A dança ministerial, hoje, dialoga com diversas técnicas sistematizadas de dança e/ou diversos corpos; ela é gerada a partir dos grupos diversos e seus conhecimentos” que desenvolve a livre expressão por meio de estímulos visuais, motores, conectivos e afetivos promovendo o interesse em outras linhas estéticas que agregam e potencializam esta dança. Seu processo de aprendizagem é caracterizado através de movimentos coreografados se utilizando de frases coreográficas pré-estabelecidas e/ou se apropriando da dança espontânea que tem uma ligação aonde o indivíduo é impulsionado pelo sagrado, Oliveira (2022) ressalta que “a dança ministerial é dada a partir da conexão alma e espírito, eu e o sagrado”. Um terceiro padrão de aprendizagem é através da criação de temas coreografados com desenvolvimento bíblicos interligados a diversas outras questões da sociedade.

Segundo Laban (1976, p.3) “as danças de todos os tempos têm uma profunda conexão com os hábitos de trabalho dos períodos em que foram criadas”. Portanto essa prática traz uma aproximação com as comunidades cristãs, produzindo mudanças e aprendizagens, promovendo a aproximação da tradição cultural cristã estando diretamente ligada a relevante contribuição social da

⁴³ Edital nº 355/2021 - Apoio a Eventos de Estudante promovido pela Pró-Reitoria de Políticas Estudantis (PR7/UFRJ).

⁴⁴ Há indícios da dança no serviço religioso cristão na Idade Média. Nessa época, durante a expansão do cristianismo, a dança era sempre apresentada nos cultos religiosos. Em algumas catedrais havia um lugar reservado para a dança, localizado na porta que apontava para o Ocidente, denominado ballatoria. Ali os fieis dançavam para adorar a Deus. (Ossoona, 1988, p. 166)

⁴⁵ Amaral, Camila. DANÇA MINISTERIAL EXISTE? O termo “Dança Ministerial”. Blog Dança & Vida. Rio de Janeiro, 30 de junho de 2020. Disponível em <http://www.ciadancaevinda.com.br/2020/06/30/danca-ministerial-existe-o-termo-danca-ministerial/>

EBD⁴⁶, acolhendo desde crianças à adultos na terceira idade, para inseri-los numa cultura de Letramento e desenvolvimento corporal de valores éticos e morais a partir da cosmovisão cristã sobre Corpo, Arte⁴⁷ e Dança, além de contribuir com uma cultura de paz e respeito à vida, sendo a EBD Patrimônio Imaterial do Estado do Rio de Janeiro, na Lei N°8282 de 10 de Janeiro de 2019. Essa lei afirma a importância da Cultura Cristã Brasileira Permitindo assim a troca de saberes como os Eventos realizados pela UFRJ em 2019, 2021 e no ano de 2022/2 o coletivo organiza o “3º Seminário de Dança Ministerial da UFRJ” pelo Edital nº 270/2022 - Apoio a Eventos de Estudante promovido pela Pró-Reitoria de Políticas Estudantis (PR7/UFRJ), se utilizando da metodologia VORA junto aos Fundamentos da Dança trabalhado dentro da própria universidade pelos estudantes nos seus encontros e eventos como os Seminários de Dança Ministerial na UFRJ.

2. METODOLOGIAS DE DANÇA

2.1 TEORIA FUNDAMENTOS DA DANÇA

A teoria dos Fundamentos da Dança criada por Helenita de Sá Earp são propostas que desenvolvem ideias e percepções esquemáticas dos Parâmetros da Ação Corporal para o estudo das práticas corporais na dança, o qual inclui formas analíticas, metodológicas e artísticas de conhecimento. Meyer (2004, p. 68) explica que os fundamentos “Colocam a práxis da dança no âmbito de relações setoriais abertas e específicas frente à princípios-raízes do movimento.”

- Conexões com o Ambiente eclesiástico

As contribuições da teoria fundamentos da dança para a pesquisa, não limita o corpo que dança em uma especificidade técnica e como os "parâmetros da dança"⁴⁸ pode ser trabalhado e conectado aos princípios Bíblicos desenvolvidos dentro do ambiente eclesiástico, auxiliando professores de dança com os devidos códigos de acesso para o trabalho com dança neste âmbito.

⁴⁶ EBD (ESCOLA BÍBLICA DOMINICAL) é o método de ensino da educação cristã baseado no livro Bíblia Sagrada que ocorre semanalmente visando entendimento, aceitação, crescimento, conhecimento e prática.

⁴⁷ “[...] a arte, desde o princípio, foi criada por Deus para honra e louvor a Ele.” (Coimbra, 2000, p.43)

⁴⁸ “Seguindo um raciocínio científico, definiu que as unidades do sistema de dança poderiam estar organizadas em parâmetros, os quais identificou como: movimento, espaço, forma, dinâmica, tempo, e como fator essencial, o estudo dos movimentos do corpo. A partir desta identificação, estes parâmetros podem estabelecer relações entre si, gerando assim, infinitas possibilidades de combinações de formas e movimentos. Além de facilitar a compreensão destes elementos básicos e de suas variações, o estudo dos parâmetros da dança (unidades do sistema) permitem a formulação de uma ação interdisciplinar [...]” (Gualter, 2000, p. 30 e 31)

Assim, a relação de corpo segundo a perspectiva cristã trabalha o indivíduo em sua totalidade como ser triuno⁴⁹ e que pertence a outro corpo⁵⁰ transcendental na conexão do movimento cósmico que se eleva em dança, Britto (2008, p. 98) descreve sobre Helenita que "Os três princípios básicos e fundamentais da sua obra estão no movimento: o natural – rítmico e orgânico, o total – corpo, espírito e mente e o fluente – renovação e espontaneidade." Portanto o sujeito em suas práticas corporais se movimenta em sua totalidade extranatural que necessita ser explorado, pois sua fala é dança e sua dança é movimento de fala que promove as experiências interior Divino-humana.

Britto ainda ressalta que "O indivíduo de Helenita executa o movimento, o qual transmite sua personalidade individual, sua maneira de sentir, de se exteriorizar e de ser. É preciso ter um motivo para querer dançar, uma motivação interna para o movimento se constituir por seu modo de ser." Neste contexto o dançarino ministerial é motivado pelos sermões que são inspirados em um Deus de amor e libertador, sendo incentivados para buscar pelos seus direitos na sociedade, mediante a vivências dançantes numa relação Divino-humana "que o interior e o exterior do indivíduo coordena"⁵¹ pelas metodologias da Dança Ministerial e a teoria fundamentos da dança, seguindo a filosofia de Helenita Sá Earp por meio da "composição primordial como ser no mundo, mente-corpo-espírito, pelo trabalho específico de seu aparelho psíquico- motor."⁵²

Helenita também tinha uma conexão muito forte e direta em suas pesquisas entrelaçadas do corpo com a natureza, neste contexto os princípios e processos para a criação e ensino na dança dentro do ambiente eclesial é fortalecido por essa perspectiva do corpo-natureza que impulsiona o corpo/templo⁵³ a se conectar com o cosmo de forma a retornar para a descoberta de novas possibilidades de criação concebendo um movimento ainda não acessado e contemplado em suas infinitas possibilidades.

Metodologia de Helenita Sá Earp: Parâmetros da dança

As pesquisas de Helenita Sá Earp integram aspectos educacionais para os Parâmetros da Ação Corporal⁵⁴, sendo agrupados de forma sistemática para o estudo das práticas corporais na dança e seus agentes de variação. A seguir busco expor cada parâmetro da dança como ferramenta para diversificar os passos da Dança Ministerial, tecendo novas possibilidades para criar e recriar aulas demonstrando a liberdade desta linha estética.

⁴⁹ Segundo a cosmovisão cristã, o ser humano é composto por corpo, alma e espírito. "Que todo o espírito, a alma e corpo de vocês sejam preservados [...]" (1 Tessalonicenses 5:23 b)

⁵⁰ "Ora, vocês são o corpo de Cristo, e cada um de vocês, individualmente, é membro desse corpo." (1 Coríntios 12:27)

⁵¹ Britto, 2008, p. 98

⁵² Britto, 2008, p. 102

⁵³ Termo utilizado para referenciar o corpo do dançarino ministerial como habitação do Sagrado.

⁵⁴ Vide anexo.

Portanto, neste capítulo podemos identificar as ferramentas corporais e as múltiplas possibilidades que podemos trabalhar com os códigos da Dança Ministerial desconstruindo a visão de rigidez desta modalidade. Os parâmetros da dança promove um novo nível de execução, ensino e pesquisa sobre a Dança Ministerial ampliando a perspectiva do ensino da dança em ambientes convencionais e não convencionais.

2.2 METODOLOGIAS DA DANÇA MINISTERIAL

Para o trabalho com Dança Ministerial existem cinco tipos de abordagens que compõe sua terminologia de desenvolvimento técnico que sistematiza de forma aberta o ensino desta prática denominadas de: Posições fundamentais dos pés, Abordagem da dança experimental, Abordagem da Dança receptiva, Movimentos básicos com bandeiras, Movimentos básicos com tecidos e Nomenclaturas simbólicas.

A terminologia da Dança Ministerial é o resultado da construção de anos que torna a identidade visual e técnica desta prática forte pela confluências culturais do ambiente eclesiástico que seu deu pela prática em diversos Estados do Brasil e das discussões em diversos encontros externos e internos na área acadêmica que concebeu hoje o que chamamos de “Dança Ministerial.

Contudo, apesar de visualizarmos diversos gestos, formas e dinâmicas que podem ser trabalhadas tanto individualmente como coletivamente que esta prática consolidou gerando grande notoriedade, ela segue em permanente desenvolvimento devido a momentos continuo de sociabilidade entre Dançarino-Sagrado e Dançarino-Sagrado-Expectador num ciclo fenomenal.

2.2.1 POSIÇÕES FUNDAMENTAIS DOS PÉS

A para o bom trabalho técnico com dança ministerial é utilizado 8 posições⁵⁵ fundamentais dos pés, sendo as 5 primeiras posições concebida pelo balé e apresentadas na Tabela 8 e as outras 3 pela Professora Emérita Helenita Sá Earp da Universidade Federal do Rio de Janeiro, apresentadas na Tabela 9.

⁵⁵ As posições dos pés são executadas pelo apoio bilateral que é o peso dividido entre as duas pernas definido como posições básicas e/ou executados pelo apoio unilateral que é o peso em uma perna definido como posições iniciais.

Tabela 8 - 5 primeiras Posição Fundamentais dos Pés



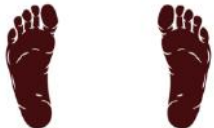







| <i>En dedan</i> | <i>En dehors</i> |
|---|--|
| Primeira Posição | |
|  |  |
| Segunda Posição | |
|  |  |
| Terceira Posição | |
|  |  |
| Quarta Posição | |
|  |  |
| Quinta Posição | |
|  |  |

Tabela 9 - 3 Posição Fundamentais dos Pés de Helenita Sá Earp

| |
|---------------|
| Sexta Posição |
|---------------|



Sétima Posição



Oitava Posição



2.2.2 ABORDAGEM DA DANÇA EXPERIMENTAL

A “Dança Experimental” é uma abordagem que vem sendo desenvolvida há 21 anos pela Dr^a Isabel Coimbra da UFMG em suas disciplinas obrigatórias e optativas, assim como na “Extensão Universitária” ultrapassando as paredes da universidade. A abordagem desenvolvida pela Doutora tem como referências a Teoria do Movimento de Rudolf Laban, a expressão e orientação do espaço visual de Fayga Ostrower e as direções estruturais da forma e do conteúdo da própria Doutora Isabel Coimbra.

“[...] a Dança Experimental é uma proposta de trabalho que tem como ponto de partida a percepção da dança como um dos conteúdos da cultura corporal de movimentos humanos e que por sua vez é caracterizado pela necessidade de dizer o indizível, de conhecer o

desconhecido independente do estilo ou do aporte técnico que o indivíduo possui no momento histórico vivido.”⁵⁶

Portanto a Dança Experimental potencializa as capacidades de cada sujeito desenvolvendo a reflexão, a prática corporal e a nova perspectiva do novo em sua dança inclusiva que transcende a limitação de movimentos codificados na busca da dança própria. Vejamos a estruturada da proposta de compreensão corporal fundamentada na seguinte tríade:

1 A análise do movimento de Laban

Classificada por quatro elementos definidos como fatores do movimento:

O primeiro é o fator **Fluência**⁵⁷, este fator se relaciona com a progressão de movimento que pode ser expressa pela projeção dos sentimentos⁵⁸ e emoções⁵⁹ do indivíduo promovendo a compreensão sobre a integração e a sensação de unidade, mediante a expansão do movimento em precisão e controle de suas qualidades. Logo fluência é definida como “alimentadora dos outros fatores, porque, por vezes, é possível observar em movimentos que qualidades de Espaço, Peso e Tempo permanecem cristalizadas e só a Fluência muda” (RENGEL, 2015, p. 140). Os aspectos associados a este fator de movimento é entorno de como ele é executado, tendo como resposta a Precisão, Progressão, Emoção e o Controle.

O segundo fator é o **Espaço**, este fator se relaciona com o reconhecimento do eu e do outro, seja objeto ou pessoa de maneira parcial e geral, tendo como função a comunicação. Logo podemos visualizar isso de duas maneiras em relação ao movimento sendo, “O espaço direto é um uso mais restrito e o espaço flexível o uso mais amplo do espaço” (RENGEL, 2015). Algumas características deste fator são linhas, formas, volumes e etc. Os aspectos associados a este fator de movimento é entorno de onde ele é executado, tendo como resposta a Relação, Orientação, Intelecto e a Atenção.

O terceiro fator é o **Peso**, este fator se relaciona com a gravidade e a relação de força na execução do movimento podendo acontecer de maneira firme ou leve, logo “A qualidade de peso muito leve pode sugerir a sensação de leveza, suavidade; enquanto o peso firme pode demonstrar assertividade, segurança, firmeza...” (LEAL, 2006, p. 57). Os aspectos associados a este fator de

⁵⁶ Coimbra, Isabel. Programa de Dança Experimental: um dialogo entre a Dança e a Educação. Programa de Dança Experimental – UFMG, 2019. Disponível em: <https://dancaexperimental.wordpress.com/2019/05/20/programa-de-danca-experimental-um-dialogo-entre-a-danca-e-a-educacao/>

⁵⁷ Esta nomenclatura varia mediante a exposição de alguns autores, sendo utilizada como fluxo, fuxo/ fluência continuada, livre, liberada, fuente, controlada, restrita, contida, cortada ou limitada.

⁵⁸ (LEAL, 2006)

⁵⁹ (RENGEL, 2015)

movimento é entorno do quê é executado, tendo como resposta a Intenção, Realização/Execução, Vontade e Resistência.

O quarto e último fator é o **Tempo**, este fator especifica se o movimento é súbito ou sustentado abrangendo o ritmo, a duração (Curta e longa) e a pulsação. Esse fator está relacionado com a operacionalidade, “O movimento na qualidade tempo lento, por exemplo, pode expressar dúvida, protelação; enquanto que em tempo rápido pode evidenciar adaptabilidade, agilidade na tomada de decisões” (LEAL, 2006, p. 57). Os aspectos associados a este fator de movimento é entorno de quando é executado, tendo como resposta a Decisão, Manutenção, Operacionalidade e Urgência. Podemos visualizar as ações básicas existentes entre as qualidades dos fatores de movimento analisados acima mediante a seguinte configuração:

Tabela 10 - Lista das oito ações básicas, de acordo com Laban

| AÇÃO BÁSICA | ESPAÇO | PESO | TEMPO |
|--------------------|---------------|-------------|--------------|
| Torcer | Flexível | Firme | Sustentado |
| Pressionar | Direto | Firme | Sustentado |
| Chicotear | Flexível | Firme | Súbito |
| Socar | Direto | Firme | Súbito |
| Flutuar | Flexível | Leve | Sustentado |
| Deslizar | Direto | Leve | Sustentado |
| Sacudir | Flexível | Leve | Súbito |
| Pontuar | Direto | Leve | Súbito |

Fonte: RENGEL, L. **Dicionário Laban**. 1a edição digital. Curitiba: Ponto Vital, 2015.

2 A análise do movimento e orientação visual de Ostrower

Ostrower, contribui com a relação do espaço como mediador para nossas experiências por meio da conscientização delas se utilizando da análise do espaço, expressão, orientações e direções espaciais que apontam para certos aspectos expressivos da linguagem visual, mediante o trabalho com “linhas” vivenciadas, sendo direções carregadas de emoções. Segundo Coimbra (2016, p.6) Para a artista e pesquisadora a partir de um plano pictórico⁶⁰, a expressão espacial e temporal do movimento visual se manifesta a partir da relação do trabalho de “linhas” com o espaço, apontando para certos aspectos expressivos da linguagem visual.

Na pesquisa em dança, estas análises são perfeitamente co-relacionadas ao plano cênico que compreende em tese a inserção do movimento corporal no espaço e no tempo. Para a análise da dança na tela, a relação entre o espaço cênico e o espaço pictórico são realizadas em um diálogo entre as proporções do caráter dinâmico vs. caráter estático do movimento visual relacionando estados de ser contrastantes como, por exemplo, movimento e não-movimento,

⁶⁰ O plano pictórico é um plano imaginário, ereto e transparente.

tensão e não-tensão, vazio e não-vazio, formulando o estado de ânimo da “obra”.
(COIMBRA, 2016, p.6)

Neste contexto, cada sujeito expressa de forma única no tempo e no espaço não somente de forma técnica, Ostrower (1996, p.31) esclarece que “Nesse sentido, as linhas poderiam ser comparadas a palavras ditas por alguém, ou por gestos”. As linhas no plano pictórico variam sua materialidade de forma exclusiva, concebendo conceitos de estaticidade e dinamismo que se configuram de possíveis modos e intensidade, delimitando o espaço se (re)configurando de forma a relacionar e interferir no movimento visual e expressivo do plano.

Tabela 11 - Linhas no Plano Pictórico

| Estaticidade | Dinamismo | Divisão Espacial |
|-------------------------------|---|--|
| Retas horizontais e verticais | Diagonais, curvas, espirais e o “S” invertido | Largura, profundidade, altura, espaço “vazio”, eixo central, centro visual perceptivo, efeito de dispersão, peso e leveza visual |

Logo no trabalho em dança podemos visualizar o palco e a sala de aula subdividido da seguinte maneira segundo Coimbra (2016, p.6):

“Noções de frente/traz (profundidade), lado direito/lado esquerdo (largura); níveis alto médio/baixo (altura), diagonais (multidimensionalidade) e sob os efeitos visuais sobre espaço serão de peso ou leveza visual (deslocamento para frente ou para o fundo do espaço), de dispersão (deslocamento para as laterais do espaço) e de dinamismo (posicionamento ou deslocamento no espaço em linhas horizontais, verticais, diagonais, espirais, curvas o “S” invertido.”

3 Direções estruturais da forma e do conteúdo de Coimbra

O último elemento da abordagem da dança experimental é a análise das direções estruturais da forma coreográfica que é subdividida em três partes. O primeiro é o **número de dançarinos(as) e aos arranjos de relacionamentos de grupos**, este busca organizar os trabalhos em dança e as possibilidades de composição numa perspectiva espacial acontecendo em solo, dueto, trio, quarteto, quinteto e grandes grupos. A autora explica que numa composição há probabilidade de articulação de grupos, dando como exemplo um arranjo de quatro pessoas que pode acontecer da seguinte hipótese: “4-0; 2-2; 3-1 ou 2;1;1.”

O segundo é os **termos de movimentação e correlação de seqüências de movimentos**, buscando organizar espacialmente os grupos acima de dois dançarinos, mediante a partilha de vivências corporais de maneira criativa, não pensando somente em si, mas em toda unidade coletiva. Acontecendo da seguinte maneira:

▪ **UNÍSSONO:**

Nesta técnica um indivíduo compartilha com os demais uma relação de parceria criativa que é exposta pela singularidade encontrada em todos, enquanto executam os mesmos movimentos e/ou gestos simples ou complexos pintando o espaço como forma de reunir (cor)pos múltiplos, “podendo variar, no entanto, nas direções e nos níveis alto, médio ou baixo”. (COIMBRA 2014, p. 50)

▪ **CÂNON:**

Nesta técnica a partilha é associada ao efeito de dominó ou movimento de ola com tempos pré determinados. Coimbra (2014, p. 50 e 51) esclarece que “na dança, estão associados à ideia de continuidade do mesmo movimento ou de movimentos diferentes, mas com a sobreposição de partes distintas em tempos distintos.” A autora ilustra um grupo dividido em quatro subgrupos dentro de dois quaternários de tempo da seguinte maneira:

Tabela 12 - Ilustração Cânon

| Subgrupos | Grupo em dois quaternário de tempo (8 tempos) | | | | | | | | | | | | | | | |
|------------|---|---|---|---|---|---|---|---|---|---|---|---|---|---|--|--|
| Subgrupo 1 | 1 | 2 | 3 | 4 | 5 | 6 | 7 | 8 | | | | | | | | |
| Subgrupo 2 | | | 1 | 2 | 3 | 4 | 5 | 6 | 7 | 8 | | | | | | |
| Subgrupo 3 | | | | | 1 | 2 | 3 | 4 | 5 | 6 | 7 | 8 | | | | |
| Subgrupo 4 | | | | | | | 1 | 2 | 3 | 4 | 5 | 6 | 7 | 8 | | |

Ilustração de um Cânon - (COIMBRA, 2014, p. 50 e 51).

▪ **ANTÍFONA:**

Definida pela alternância do diálogo entre dois grupos num jogo de perguntas e respostas, “Os termos antífona são alusivos ao canto alternado entre dois grupos.” (COIMBRA, 2014, p. 51).

▪ **RESPONSORIAL:**

Os movimentos em responsorial assim como em antífona são caracterizados como trocas de perguntas e respostas. “Termo responsorial está associado à alternância entre o solista e o grupo.” (COIMBRA, 2014, p. 51).

▪ **CONTRASTE SIMULTÂNEO:**

Identificado pela alternância de movimentos de mais de um dançarino ou grupo que “executem movimentos totalmente diferentes uns dos outros ao mesmo tempo.” (COIMBRA, 2014, p. 51).

O terceiro e último é a **organização espacial**, que concebe as possíveis possibilidades que o dançarino possa ocupar o espaço cênico, sendo em “colunas, fileiras, círculos, meio-círculos, curvas, triângulos, diagonais, variando tanto na disposição como na combinação destas disposições nos espaços.” (COIMBRA, 2014, p. 51). A autora explica também que os princípios estéticos são uma análise de composição coreográfica e a forma da expressão artística, fomentando que esses princípios estéticos não devem ser utilizados isoladamente, pois interagem direta e indiretamente entre si. “São eles: unidade, variedade, repetição, contraste, transição, sequência, clímax, proporção, equilíbrio e harmonia.” (COIMBRA, 2014, p. 51). Vejamos abaixo a aplicação de cada princípio estético:

“Sinteticamente, o princípio da unidade é balizado pela proposta temática do todo. Uma composição coreográfica pode conter várias partes interligadas por um “fio condutor” que as liga umas nas outras. O princípio da variedade vai avaliar o ritmo do texto, por exemplo, a execução de um mesmo movimento em direções ou em níveis diferentes. O princípio da repetição muitas vezes avalia fixações de imagens e de movimentos expressivos pela repetição. O princípio do contraste trabalha com a contraposição, mas não se trata de uma simples diferença, é uma oposição dinâmica na qual as tensões intensificam o significado e aumentam a ideia de cada uma das oposições e fatores relacionados. O princípio da transição está relacionado com a unidade da composição. É um estado que intercala um movimento entre outro movimento ou entre cenas. O princípio da sequência avalia a conexão funcional de uma parte temática com a outra a fim de observar qual a ordem significativa da coreografia. O princípio do clímax na composição, aponta para a ênfase ou o momento “alto” da coreografia. O clímax em dança pode ser alcançado por intermédio da mudança do tempo, da ampliação da dimensão do movimento ou de uma intensa repetição, do aumento do número de dançarinos, da ampliação da dinâmica do movimento ou até de um grande salto no ar.

O princípio da proporção, por sua vez, está associado à relação entre as partes da composição de dança. Esse princípio refere-se à seleção quantitativa e qualitativa das partes em relação, por exemplo, às ênfases de dinâmica, à intensidade de movimentos, ao número de repetições e até ao número de bailarinos na coreografia e durante a coreografia.

O princípio do equilíbrio preocupa-se com a organização das proporções. Ele lida com o arranjo da composição coreográfica, considerando, por exemplo, o número de bailarinos em relação ao espaço disponível, o número de bailarinos em relação ao número de bailarinas, bem como ao equilíbrio de movimentos de peso firme e movimentos de peso leve, dentre outros. Finalmente, o princípio da harmonia implica a análise da coordenação e da interação entre as várias partes de uma composição. Na forma coreográfica, esse princípio está relacionado à seleção de movimentos estruturalmente e dinamicamente de acordo uns com os outros, gerando uma unidade marcante entre a forma e o conteúdo.” (COIMBRA, 2014, p. 52)

Assim, a abordagem da dança experimental desenvolvida pela doutora Isabel Coimbra não dispensa os processos de construção de “conhecimentos, do processo sociocultural, dos valores, dos ideais, e da maneira de ver o mundo do sujeito dançante.” (COIMBRA 2016, p. 8). Logo a partilha e o diálogo da análise do movimento de Laban, a análise do movimento e orientação visual de Ostrower e as direções estruturais da forma e do conteúdo de Coimbra tem sido basilar durante toda ação didática-pedagógica da abordagem da dança experimental que está além de ser somente “[...] um organismo de ensino, pesquisa e extensão universitária [...]” que busca trazer a liberdade interior do corpo que dança.

2.2.3 ABORDAGEM DA DANÇA RECEPTIVA

A dança receptiva⁶¹ é o fruto das experiências e os resultados obtidos através da análise de campo sobre ensino-aprendizagem da dança no ambiente eclesástico, tendo como principais referências para o seu desenvolvimento os “fundamentos da dança” de Helenita Sá Earp, “abordagem da dança experimental” de Coimbra, sendo ambos citados acima, o “jogo espiritual livre” de Wimberly e a abordagem Vora de Estevam e Silva. Portanto esta pesquisa demonstra o desdobrar de pensamentos, entendimentos e reflexões construídas a partir da abordagem teórica-prática dos movimentos cósmicos, cotidianos e naturais como forma de comunicação e exteriorização dos movimentos artísticos-(cor)porais da dança, que contém informações codificadas na mensagem a ser transmitida. Oliveira (2022, p.22) Explica que “Essas técnicas são utilizadas principalmente na dança espontânea coletiva e individual, gerando novas possibilidades de movimentos”. Em síntese a Dança Receptiva é uma vertente pertencente a terminologia da Dança Ministerial que tem como proposta a potencialização de movimentos (cor)porais com o intuito de compreender e explorar a subjetividade e nuance da espontaneidade e a liberdade de movimentos na descoberta do (cor)po/templo se

⁶¹ Oliveira (2022, p.22) explica que as técnicas criadas dentro da UFRJ foram denominadas “de dança Receptiva, desenvolvida pelos alunos de licenciatura em dança da UFRJ Jackson Estevam e Jhonata Tertuliano”.

apropriando de linhas estéticas ou não, por meio da experiência e manifestação cultural de cada sujeito na construção de movimentos expressivos, auxiliando no conhecimento das valências (cor)porais. Vejamos a seguir a fundamentação teórica do jogo espiritual livre e a aplicabilidade da abordagem Vora:

1 Jogo Espiritual livre de Wimberly

O jogo espiritual livre é uma manifestação presente na igreja negra de adoração do USA, sendo um componente nutritivo⁶² em torno da promoção da música por meio do estilo da expressão espontânea e improvisada, tendo como agentes desta nutrição todo o corpo social dentro do ambiente eclesialístico que fortalece a formação e a sustentação da fé. Wimberly (2004) explica que o jogo espiritual livre é a resposta da alma e do corpo ao movimento do Sagrado e a conexão do sujeito mediante a codificação contida na música. Logo neste jogo o sujeito precisa estar aberto para vivenciar as experiências de ver e ouvir o sagrado, criando e recriando novas possibilidades de sons, ritmos, movimentos e pensamentos que geram significados sobre uma verdade ou crença exposta numa música. Wimberly⁶³ afirma que “jogo espiritual livre, 'cria um clima de experiência imaginativa e arte que desenvolve capacidades musicais criativas a partir das quais a vida fora da congregação é embelezada”. O trabalho de Wimberly de maneira evocativa⁶⁴ contribuiu para o valor educacional da abordagem da dança receptiva encontrada durante as reuniões dentro do ambiente eclesialístico junto ao caminho trilhado na universidade e como tal ação potencializa o desenvolvimento teorizante da Dança Ministerial.

Os movimentos durante o diálogo do jogo espiritual livre sobre a perspectiva da dança entende o princípio da “dança espontânea” como vivências impulsionadas pelo sagrado de forma criativa a experienciar novas possibilidades não acessadas pelo (cor)po/templo que não se apropria de uma técnica pré-estabelecida e sim se alimenta pelo impulsionar, que se difere das vivências na “dança improvisada” que é o trabalho por meio de um fio condutor pré-estabelecido experimentando possibilidades sobre a técnica já adquirida, desenvolvendo novas habilidades. Wimberly (2004) relata que as experiências durante momentos de louvor e adoração são momentos estimulantes dentro do ambiente eclesialístico que fomentam o trabalho educacional, artístico e corporal. Vejamos abaixo a definição dos três elementos nutritivos do jogo espiritual livre:

⁶² Os componentes nutritivos são divididos em três elementos: pregação, música e oração. Wimberly define nutrição como o aumento da vida e sua vitalidade, pois sem a mesma a vida diminuiria.

⁶³ (2004, p.152, nossa tradução)

⁶⁴ Referente ao que faz vir (algo) a memória. Wimberly (2004, p. 15, nossa tradução) Explica que a nutrição evocativa "baseia-se na visão de que os adoradores desejam e estão prontos para nutrir e têm os recursos para receber nutrição e discernir o significado de suas vidas".

O primeiro é a **pregação**, este nutriente de acordo com Wimberly (2004, p. 131, nossa tradução) é “[...] o cultivo da fé e da esperança que é realizado na congregação negra que cultua.” Neste contexto seguindo o gatilho evocativo do sermão que direciona as necessidades do corpo social da congregação negra, sendo motivada a experienciar a pedagogia de “Jesus Cristo” que leva uma mensagem triúna e codificada pelo elemento nutritivo de forma relacional, prática, específica e destinada a ter poder evocativo. Wimberly aponta que a pregação é uma caminho estimulante e ensinável que incorpora três funções principais:

- Sermão profético: Ela define esta função por meio das histórias sobre fatos e ações que pode evocar nos sujeitos um fortalecimento na relação com o sagrado. Esta função profética dos sermões busca gerar em cada indivíduo um comportamento que vai além de uma posição de complacência, que os nutre e direcionam a lutarem pela justiça e seus direitos na vida cotidiana, lidando com a opressão, subjugação, difamação ou qualquer tratamento desigual dos seres humanos. Esta função fortalece a fé e a esperança na igreja negra e no mundo, estimulado pela subjacência do sermão que gera um grito de protesto numa luta interna quanto externa. Wimberly traz a educação evocativa como condição não apenas de levar o entendimento sobre o ensino bíblico, mas também a reflexão sobre a vida contemporânea numa cosmo visão cristã, que é intencional a formação de um “profetismo interno” que direciona a “autoconsciência e autocrítica de atitudes e compromissos [...]” (Wimberly 2004, 137).
- Sermão Sacerdotal: Para Wimberly esta função na congregação negra visa afirmar os componentes do corpo da mesma e a quem pertencem, apontando em direção a visualizar uma vocação ou habilidade específica para a vivencia coletiva dentro e fora da congregação. Logo o sermão sacerdotal,

“[...] É para evocar em nós o que Olin Moyd descreve como “a coragem de lutar contra as forças desumanizantes e o poder de transcender as provações e tribulações causadas pelo homem em inúmeras situações sem esperança”. Por meio desses sermões, devemos ser movidos a imaginar um futuro digno e avançar em direção a esse futuro.” (WIMBERLY 2004, p.132, nossa tradução)

Além disso, o sermão sacerdotal tem uma função intencional de contribuir para formação da identidade e autoavaliação de cada sujeito, auxiliando por meio de estratégias a enfrentar situações e traumas da vida que são trazidas ao cotidiano da congregação. Wimberly explica que,

“Chegamos com histórias grandes e pequenas, promissoras e problemáticas sobre nossas identidades, os lugares em que vivemos, nossos relacionamentos, a direção de nossas vidas e os significados que atribuímos a ela. A pregação que cumpre a função sacerdotal tende a esses temas das histórias dos adoradores e desperta na comunidade de fé sua compreensão individual e comunitária da fé como sendo totalmente aberta à vida e ao propósito de Deus para o nosso ser no mundo.” (2004, p. 141, nossa tradução)

Portanto, essa função objetiva fortalecer a individualidade de cada sujeito e da comunidade que está inserido, por intermédio da nutrição.

- Sermão Apostólico: O aspecto desta função refere-se a inspiração do impulso do sagrado para o coração e mente do transmissor que é capaz de afetar o receptor para uma autoanálise como uma resposta gerada pela mensagem transmitida. Wimberly destaca que essa função está ligada em níveis de mudanças que vão do transmissor ao receptor no estabelecimento sobre a cosmovisão cristã de vida, diante disso a função apostólica mostra-se uma simetria da mensagem exposta com a integridade do estilo de vida do transmissor, que imprime o caráter do eterno em si tornando-se totalmente crível, refletindo uma personalidade autêntica e expressando a autoridade que é representativa do sagrado. Ela afirma que “A autenticidade requer que o pregador seja uma presença ouvinte com os outros, a fim de compreender quem eles são e a natureza de suas histórias.” (Wimberly 2004, p. 142, nossa tradução) Essa conexão reflete diretamente na exposição das experiências do transmissor que sejam relevantes nas dificuldades dos receptores, nutrindo todas as áreas que fortalece o significado de fé.

O segundo é a **música**, este nutriente de acordo com Wimberly cultiva a imaginação, redefinição e afirmação da representatividade da identidade negra na igreja como estimulantes ao ensino da consciência crítica nutrida pelas canções em várias gerações. A autora esclarece que,

“Além disso, a externalização do que nós e outros sabemos ou acreditamos nos leva a imaginar, questionar, considerar e afirmar o significado desse saber e acreditar à luz de nossas próprias histórias; e convoca crianças e outros que podem ser novos na fé cristã para o mesmo processo.” (WIMBERLY 2004, p. 149, nossa tradução)

Wimberly enfatiza que a dança está presente na congregação de adoradores negros, por meio dos estímulos e variedades musicais de canto, coros ou música instrumental que promove uma experiência evocativa, movendo de forma singular e/ou coletiva além de uma simples expressão,

de tal modo a darem respostas corporais como bater de palmas, balançar ou bater os pés ultrapassando a barreira do inconsciente tangendo pensamentos, reflexões e sentimentos sobre o pertencimento de fato a comunidade eclesial, criando um movimento basilar e contínuo para a participação na congregação de adoração.

Ela frisa que essa criação expressiva com o auxílio da música ajuda na conexão entre sujeito e sagrado que desperta no corpo significados cinestésicos de fé com o Divino, lhe impulsionando a explorar e acessar capacidades expressivas e/ou esperar o desdobrar do futuro com vitalidade e diligência. Graças a essa conexão a “inteligência cinestésica” de cada indivíduo se move por intermédio do reconhecimento intuitivo e indescritível que só pode ser respondido pelo movimento.

Logo a música é um caminho estimulante que expressa e comunica o corpo interior que chama para uma resposta em toda sua totalidade que “[...] dão oportunidade para o movimento espontâneo [...]”⁶⁵ como resultado ao “relacionamento que desperta uma espécie de espiritualidade expressiva negra”⁶⁶, conduzindo a imaginação, emoções e atitudes que estão no cerne da espiritualidade cristã. Wimberly ressalta que as igrejas afro-americanas são levadas a ver e vivenciar a importância da quietude e como ela impulsiona a sensibilidade de ouvir e responder ao Sagrado. Ela descreve:

“O desafio é refletir criticamente e avaliar até que ponto a intensidade e a profusão da ação e do som superam nossa capacidade de compreender a importância da quietude, especialmente a quietude ativa que é a escuta antecipada e a abertura ao Espírito.”
(WIMBERLY 2004, p. 150, nossa tradução)

A música como aspecto nutritivo promove um estilo de expressão espontânea e improvisada no qual Wimberly (2004) intitula de “Jogo Espiritual Livre” que propõe 5 aspectos das funções imaginativas e expressivas de criação:

- O **primeiro** aspecto é a improvisação, como um diálogo de aproximação com a atividade do Sagrado, na escrita corporal impressa no sujeito, que está aberto a ser iluminado por experiências afetivas que agrega o que é visto, aprendido e reproduzido de uma partitura musical.
- O **segundo** aspecto é a produção musical improvisada e espontânea, que visa nutrir o sujeito por um caminho estimulante de total entrega de si, por meio da espontaneidade musical para cantar, bater palmas, gritar, dançar e orar quando movido pelo Espírito. Logo este segundo aspecto tem a função de promover a consciência de abrir mão do controle momentâneo se

⁶⁵ Wimberly 2004, p.151, nossa Tradução.

⁶⁶ Wimberly 2004, p.151, nossa Tradução.

deleitando por meio da vivência de inclinar-se para experiências evocativas ainda não acessadas com o Sagrado.

- O **terceiro** aspecto é a experiência musical improvisada como um caminho de nutrição de todo corpo social da congregação negra, através de estímulos que visa desenvolver, atentar e evocar de forma direta e/ou indireta acontecimentos inesperados da vida norteado no reflexo de cada sujeito, impulsionando-o a criar, improvisar e prosseguir em sua realidade com a finalidade da imaginação que lhe direciona “para ver qual será o fim.”⁶⁷
- O **quarto** aspecto por sua vez, visa mostrar o lado educacional, por meio da apreciação, respeito e participação criativa através da expressão musical improvisada e espontânea que é composta por momentos únicos e irrecuperáveis.
- O **quinto** e último aspecto, expressa a experiência musical improvisada e espontânea, sendo um estimulante para as vivências evocativas com o sagrado que proporcionam uma abertura de si para receber e/ou transmitir mensagens codificadas corporalmente como cartas escritas para quem aprecia e/ou participa, incentivando a congregação a seguir em frente pelo estímulo transcendental em tempos bons e ruins.

Logo as experiências com Sagrado desatam e ampliam nas descobertas dos 5 aspectos deste nutriente que potencializa os caminhos a serem trilhados e explorado, por meio do aprendizagem e a expressão natural da música, tanto individual como coletivamente. Wimberly ressalta que esses caminhos de aprendizagem para ocorrer de forma saudável precisa ser tanto afetivamente como cognitivamente.

O terceiro e último nutriente é a **Oração**, Wimberly explica que através da linguagem da oração de forma experimental acontece a conexão divino-humana que valida o caráter e o relacionamento com Deus, cultivando a fé e a esperança. Por meio da experiência do impulso de entrada de si mesmo na oração é construído uma linguagem que ajuda a expressar e comunicar seus pensamentos, sentimentos, preocupações e necessidades pessoais e/ou coletivas, mediante as vivências que lhe permite perceber melhor, ouvir e articular com a ajuda da oração o encontro divino-humano, que vai além de uma simples instrução que não pode ser preso a uma forma, porém proporciona em novos membros o desejo de nutrir e evocar os efeitos desta linguagem. Ela descreve também que as orações de lamento validam a consciência de um Deus compassivo e acolhedor que produz confiança.

“Por meio dessas orações, tornamo-nos participantes voluntários da pedagogia divina em que o Deus capaz ... é o divino Ouvinte e o divino Evocador que busca despertar em nós um

⁶⁷ Wimberly 2004, p. 153, nossa tradução.

profundo senso de fé na presença de Deus e na atividade curativa.” (Wimberly 2004, p. 162, nossa tradução)

Outra oração que a autora especifica é a de confissão que gera em cada indivíduo uma consciência sobre as dificuldades humanas, visando reconhecer suas imperfeições e incapacidades com o intuito de respeitar o outro produzindo perdão e comprometimento individual e coletivo. Logo, a oração proporciona esperança, direção, confiança, fé e força, nutrindo a prática da “paciência revolucionária”:

“Com esse tipo de fé e paciência, reconhecemos que uma resposta a uma oração pode não vir em um futuro próximo ou longínquo, mas é imaginada e falada no coração e inclinada para a verve do espírito humano que se eleva pela condução do Espírito Divino.” (WIMBERLY 2004, p. 166, nossa tradução)

A oração são momentos ensináveis dentro da congregação negra que busca esclarecer e nutrir a compreensão de ser e pertencer a uma comunidade que dialoga de forma criativa a relação Divino-humana em suas infinitas possibilidades. Uma outra perspectiva da oração que a autora relata é orar através da música, que estimula a expressividade de pensar, sentir e falar na relação Divino-humana se envolvendo em outros movimentos corporais.

Por fim, o trabalho de Anne E. Streaty Wimberly (2004) reúne inúmeros elementos do aprendizado educacional cristão que fornece ferramentas para educadores facilitando o ensino por meio da pregação, música e oração, visando constituir o corpo coletivo da congregação negra de adoração, promovendo a criatividade e a reflexão profunda e expansiva para todos de forma individual e/ou coletiva independente da sua função ministerial apontando para a "pedagogia de Jesus".

2- Abordagem VORA

A abordagem VORA é uma proposta de reflexão e compreensão da prática do dançarino Ministerial, desenvolvida dentro do movimento pentecostal no universo do ambiente eclesial da assembleia de Deus em Campo Grande no Estado do Rio de Janeiro, com intuito de fortalecer a credibilidade e a codificação da linguagem da dança presente nas igrejas tradicionais, pentecostais e neopentecostais, (de)mostrando a formação individual e coletiva da apropriação da dita “Pedagogia de Jesus” na alteração da energia cósmica no fazer em dança, sendo multigerencial ao coletivo pertencente, que contextualiza os fatores comuns presentes para a linguagem da dança, promovendo a quebra do estranhamento cultural-artístico em torno do comportamento do sujeito dançante.

- **Abordagem triangular**

Para construção desta abordagem foi se utilizado como base as pesquisas sobre arte-educação da professora Doutora Ana Mae Barbosa que se inspirou nas ideias de Paulo Freire, denominando sua pesquisa de “Metodologia Triangular” e atualmente ela denomina de “Abordagem Triangular” que inicialmente trabalhava as relações das artes visuais, mas se ampliou para outras linguagens como a dança. A abordagem triangular tem como ações: fazer, contextualizar e fruir, que são tecidas da seguinte maneira na linguagem da dança:

Tabela 13 - Ações da abordagem triangular

| Fazer |
|--|
| Tendo como essência: experimentar diferentes possibilidades de movimentos segmentares no corpo, experienciar na prática linhas estéticas codificadas e não codificadas, testar por meio de laboratórios novas (de)formas do fazer em dança em diferentes bases e níveis, vivenciar práticas sensíveis através da dança e sentir a energia em si que percorre por cada movimento que se faz dança. |
| Contextualizar |
| Tendo como essência: Conhecer o mapeamento da contextualização da história geral da dança, assim como, identificar, reconhecer e abordar o processo histórico cultural de antigas e novas linhas estéticas denominadas de “modalidades de dança”, a saber suas terminologias para aplicabilidade dos devidos códigos, expor e ampliar o estudo da anatomia da dança, assistir e situar o contexto social da prática da dança por meio de registros coreográficos, teorizar e criticar os movimentos desenvolvidos em trabalhos de dança através da análise do movimento. |
| Fruir |
| Tendo como essência: Apreciar trabalhos de dança (in)formal, analisar pesquisas práticas e teóricas de dança que validem seus devidos códigos, distinguir e experimentar diferentes linhas estéticas e suas possíveis combinações concebendo novas possibilidades de (de)formações corporais, tecer novos caminhos entre a dança e outras linguagens artísticas. |

Essas ações da abordagem triangular de Ana Mae validam a arte como área de conhecimento através da perspectiva do fazer, contextualizar e fruir, assim como, a dança promove o trabalho dessas ações de maneira conjunta e individual. Logo, a pesquisa da professora Ana Mae contribuiu na formação da abordagem VORA no contexto de expor o caminho de ensino da dança sobre corpo, arte e educação desenvolvida dentro do ambiente eclesialístico, respeitando os caminhos trilhados pela cultura cristã sobre sua cosmo visão de mundo que é pouco exposto no contexto artístico.

• Aplicabilidade da abordagem VORA

Nesta abordagem se expõe a perspectiva do processo de auto comunicação que transcende a experiência humana entre Sagrado-Dançarino e/ou Sagrado-Dançarino-Expectador. Desse modo, a abordagem é um convite para experimentar a ação que conduz a pesquisa sobre a consciência corporal quebrando o *pré-danceito*, propondo uma nova perspectiva de movimento físico/espiritual que perpassa por alguns conceitos de extrema importância dentro de Dança Ministerial como: ministério, louvor e Adoração que fortalece e supre as problematizações.

Diante disso a abordagem VORA considera quatro ações de ensinança em sua estrutura básica, tal como: Vida (estilo/estado), tendo conhecimento de: identificar, analisar, modificar e vivenciar uma relação de vitalidade alcançando uma consciência corporal/espiritual concebendo uma aliança com novos hábitos; Oração⁶⁸ (comunicação/dom), tendo conhecimento de: conhecer, executar, desfrutar e se apropriar de uma constante vitalidade percebendo uma respiração corporal/espiritual de contínuo fluxo; Responsabilidade (condição/qualidade), tendo conhecimento de: continuar, nutrir, gerar e motivar por meio de uma total entrega produzindo constância e renovo, sendo perceptível os efeitos físicos/espirituais; Amor (sagrado/grça), tendo conhecimento de: sentir, respeitar, partilhar e apreciar numa relação transcendental de renovo, sendo perceptível os efeitos físicos/espirituais. Vejamos a ilustração dessa concepção:

Figura 3 - VORA



Fonte: Autor e Jhonata Tertuliano

⁶⁸ A oração corporal como forma de comunicação entre Sagrado-dançarino e Sagrado-dançarino-expectador, sendo a mesma patrimônio imaterial do Estado do Rio de Janeiro segundo a lei nº 6.792/2014

Portanto, a abordagem é desenvolvida a partir das ideias de um corpo triuno⁶⁹ no seio eclesiástico e sua leitura da compreensão de dança, cultura e fé cristã junto a análises filosóficas, históricas e teológicas, respeitando a pluralidade de corpos no ensino (in)formal. As quatro ações da abordagem apoiam-se umas nas outras mutualmente validando o tempo de aprendizagem e singularidade encontrada em cada uma, pela parceria coletiva de suas combinações.

• **Abordagem da Dança Receptiva**

A abordagem da dança receptiva é praticada em grupo e concebida pelo processo do fazer em dança partindo do âmbito acadêmico em encontro com o ambiente eclesiástico, pelas vivências, experiências e exposições dos pesquisadores em dança presentes na UFRJ, gerando 8 técnicas da prática teorizante da dança receptiva que desbravam aspectos de si e/ou com sua relação ao coletivo presente, promovendo uma movimentação conjunta conectando os dançarinos uns aos outros por meio da unidade organizacional dos movimentos. Assim, a dança receptiva é uma forma livre e orgânica onde os dançarinos são encorajados a explorar a liberdade de movimentos pela espontaneidade que pode levar a experiências físicas/espirituais no encadeamento da auto-descoberta e transformação pessoal, sem julgamentos ou expectativas, mediante aos impulsos criativos da conexão transcendental do corpo de forma profunda enriquecedora com o momento presente.

Logo, os fundamentos da dança foram basilares para uma abordagem com o trabalho em dança dentro do seio cristão, ampliando a visibilidade multigeracional do mesmo com as devidas contribuições da abordagem da dança experimental, do jogo Espiritual Livre e da abordagem VORA, que permitiu uma nova perspectiva sobre a aplicabilidade da Dança Ministerial no Brasil. A dança receptiva tem 4 fatores de extrema importância no seu fazer:

- 1- A comunicação e a intencionalidade pelo olhar entre os dançarinos que promove o sujeito ser afetado pelo outro, de maneira a mudar o foco da energia direcionada a uma linha estética, formação, nível ou liderança específica.
- 2- A utilização de objetos durante a técnica receptiva estabelece a percepção do outro em cena como um fio condutor unindo os dançarinos para uma organização espacial e direcional.
- 3- A espontaneidade e a improvisação durante a técnica receptiva promovem a liberdade do sujeito em sua dança própria. Assim o sistema organizacional desta prática respeita e valoriza a conexão Sagrado-dançarino e Sagrado-dançarino-espectador, conduzindo

⁶⁹ Perspectiva segundo a Bíblia Sagrada numa visão tricotômica de “Corpo, Alma e Espírito”.

momentos de êxtase individuais e coletivos sujeitos aos praticantes, sem perder a ordem e a decência na utilização da instrumentalização da dança.

- 4- O fluxo de dançarinos na cena é regido pela conexão entre os movimentos, buscando um encontro de desenhos corporais parecidos como sinalizador da saída/entrada em cena. Neste contexto, os dançarinos no seu tempo sentem o impulso de entrar ou sair de cena mediante seus afetos e processos durante as vivências da abordagem receptiva, potencializando novos desenhos coreográficos em sua permanência ou mudança.

Mediante a isto, vejamos as técnicas concebidas em âmbito acadêmico/eclesiástico e sua aplicabilidade abaixo:

▪ **CORPORAÇÃO:**

Os movimentos em corporação podem acontecer entre 3 (três) ou mais pessoas dançando simultaneamente, e são caracterizados pela alternância da liderança mediante a um tecido que passa por cada dançarino que o torna o eixo central de sinalização para formação sucessiva de desenhos coreográficos, acontecendo em diversas possibilidades de formas espaciais.

ALIANÇA:

É executada por duas ou mais pessoas simultaneamente em contato com um objeto sem perder o diálogo com o mesmo, explorando as possibilidades simbólicas de movimentos fazendo parte de uma célula. Nesta abordagem cada indivíduo entra em estado potencial no seu tempo até que todo coletivo esteja potencializado como sinalização de encerramento.

▪ **CORRENTE:**

Os movimentos em corrente são caracterizados pela sinalização de um único objeto em cena, sendo utilizado em nível alto ou médio, a utilização do mesmo em nível baixo sinaliza o término da corrente. Logo, o sujeito sinalizador promove o contato físico de si e demais indivíduos podendo ocorrer pelas mãos ou partes do corpo criando possibilidades para uma formação em linha.

DINÂMICA FLUXO:

Entrada e saída das pessoas durante a cena, individualmente ou coletivamente, promovendo um dinamismo na alternância sucessiva dos dançarinos na cena.

▪ **INTERAÇÃO:**

Uma pessoa entra dançando, em seguida outro indivíduo entra interagindo criando um diálogo com o intuito de preencher os espaços entre eles, numa dinâmica de potencialidades e liberações. Logo este processo fica contínuo com a entrada de outras pessoas compondo um diálogo com os demais até que se forme um bolinho.

▪ **LIDERANÇA DIRECIONAL:**

Os movimentos em liderança direcional são caracterizados pela alternância de movimentos pela pessoa que estiver há frente de cada direção espacial, orquestrando assim os movimentos para os demais acompanhar.

▪ **ACORDANÇA:**

Todos os integrantes tem a liberdade de se movimentar segundo sua sensibilidade, entretanto haverá um momento na cena em que os movimentos acontecerão de forma coreografada podendo ser um verso, coro ou em um tempo específico, tendo uma relação com instrumentos musicais.

▪ **ALTERNÂNCIA:**

É caracterizado pelo diálogo entre duas pessoas em cena, variando suas movimentações de forma sucessiva em métricas diferentes, executando as frases coreográficas com movimentos fortes ou leves em estado potencial ou liberado.

2.2.4 MOVIMENTOS BÁSICOS COM BANDEIRAS

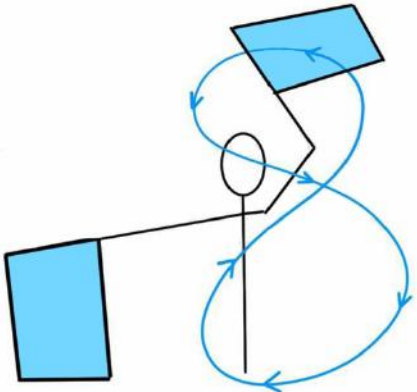
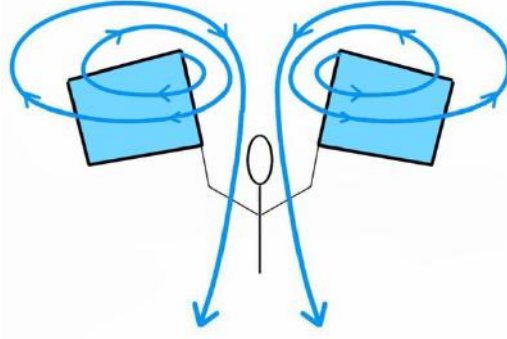
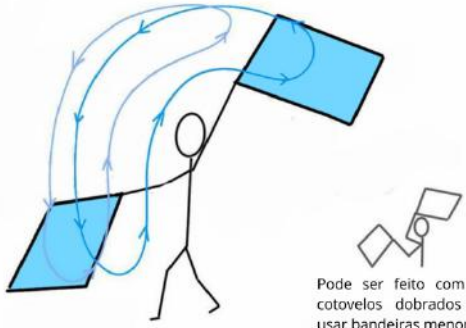
A classificação dos movimentos básicos com bandeiras é uma expressão que combina giros e balanços com precisão, criando formas visuais pela junção de corpo e bandeira pela fluidez na execução dos movimentos que exige habilidade e dedicação para ser realizada com sucesso. Presente em muitas culturas e tradições assim como a cristã e a judaica, o manuseio de bandeiras potencializa a expressão cultural que celebra a tradição e a história que conecta as pessoas com sua herança cultural. Além disso, o manuseio com bandeiras tem um forte componente simbólico podendo representar múltiplas ideias como paz, união ou a identidade cultural de um povo apresentando cores e símbolos.

Na prática da Dança Ministerial é utilizado 22 nomenclaturas que segue os estudos de Margie Puckett com 14 ilustrações e as outras 8 desenvolvidas pelo autor e Jhonata Tertuliano, mediante aos termos que são expostos em suas aulas de Dança Ministerial. As ilustrações tem como objetivo ser um guia para professores e alunos, proporcionando o uso da bandeira como extensão do dançarino

que uni todo um coletivo. Vejamos abaixo algumas ilustrações dos movimentos básicos com bandeiras:

- Ilustrações de Margie Puckett

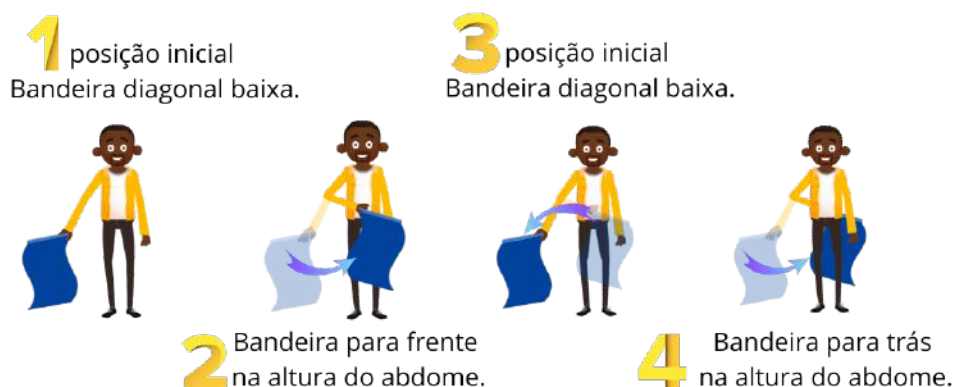
Tabela 14 - Movimentos básicos com bandeiras

| | |
|--|---|
|  | <p>Excelso – Referente ao Espírito.</p> <p>Este movimento é executado com os braços em forma de meia cruz onde o braço que executa a flexão realiza um movimento de infinito, enquanto o outro executa uma abdução entrando no estado potencial.</p> |
|  | <p>Concórdia – Referente a aleluia.</p> <p>Este movimento tem uma relação de alegria elevando os braços e executando circunduções gerando efeito de espirais que finaliza com descida perto do centro do corpo.</p> |
|  <p>Braços alternados um para cima e outro para baixo.</p> <p>Pode ser feito com os cotovelos dobrados ao usar bandeiras menores.</p> | <p>Torrente - Referente a celebração.</p> <p>Este movimento é executado pela alternância dos braços em flexão e extensão, gerando-se uma continuidade dos movimentos.</p> |

- Ilustrações

Figura 4 - Movimento perseguir

Perseguir



Fonte: Autor e Jhonata Tertuliano
Figura 5 - Movimento rotação

Rotação



Fonte: Autor e Jhonata Tertuliano

2.2.5 MOVIMENTOS BÁSICOS COM TECIDO

Essas nomenclaturas é a otimização do funcionando técnico do manuseio de tecidos utilizados dentro do ambiente eclesiástico, advindas da análise histórica na prática da Dança Ministerial. Portanto o mesmo foi desenvolvido pelas pesquisas do autor em parceria de Jhonata Tertuliano dentro do Coletivo de Dança Ministerial da UFRJ, concebendo 8 nomenclaturas compostas pelos pilares: Teoria e prática, instruindo por meio das ilustrações possíveis caminhos de preparo corporal desta

linha estética que combina corpo e tecido na criação de formas expressivas. Vejamos abaixo os movimentos básicos com tecido:

Figura 6 - Movimento translação

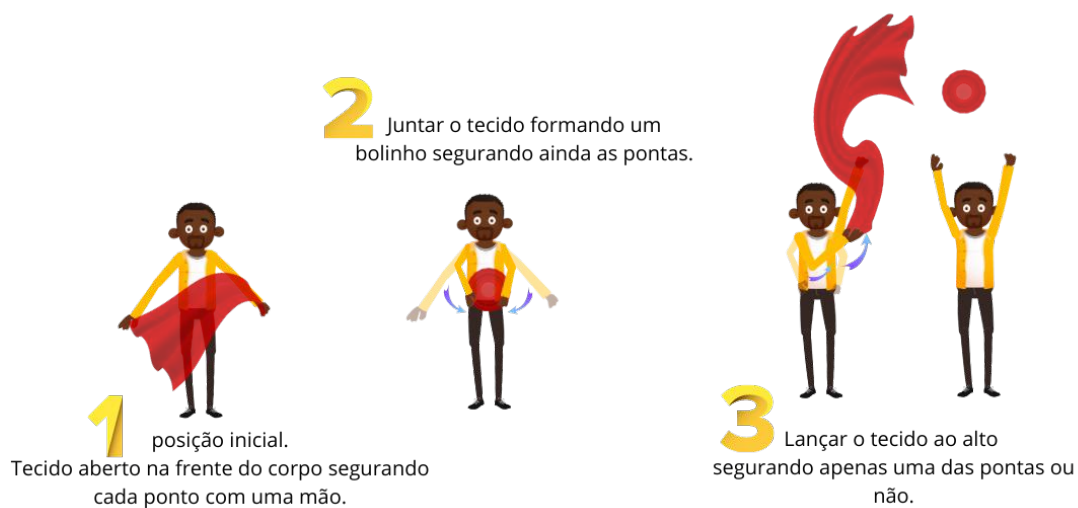
Translação



Fonte: Autor e Jhonata Tertuliano

Figura 7 - Movimento Coimbra I

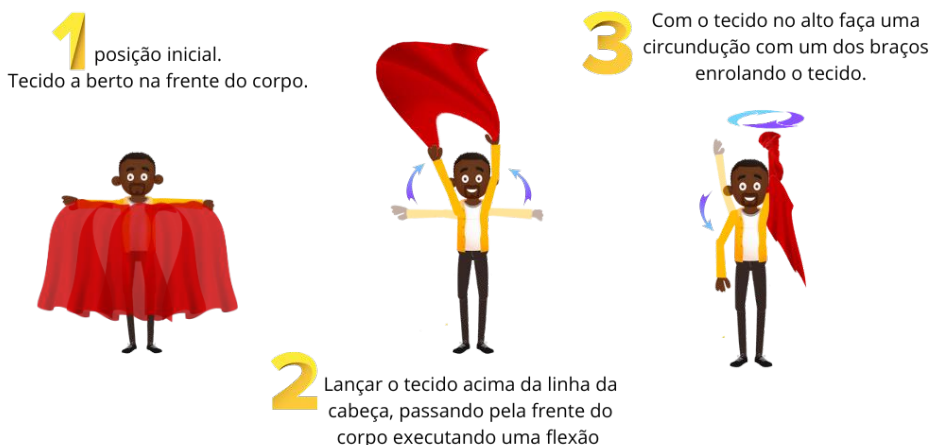
Coimbra I



Fonte: Autor e Jhonata Tertuliano

Figura 8 - Movimento Estevam I

Estevam I



Fonte: Autor e Jhonata Tertuliano

2.2.6 NOMENCLATURAS SIMBÓLICAS

As nomenclaturas simbólicas não é um vocabulário fechado e universal sobre a terminologia da prática da Dança Ministerial, podendo utilizar movimentos que expressem ideias abstratas e/ou conceitos físicos/espirituais.

Desse modo elas são o resultado de exposições, observações e análises de dançarinos (as) de diferentes tradições culturais do ambiente eclesialístico como forma de comunicação para contar histórias que transmitam valores e ensinamentos relacionados ao Sagrado em suas pluralidades entre crianças, jovens e adultos, numa comunicação entre várias linhas estéticas que dão suporte a sistematização desta técnica, porém o Tutting e a dança pantomímica se destacam devido a grande utilização dos braços e a criação e deformação de formas geométricas como forma de ligação desses movimentos, sendo notado um eixo comum e simbólico de movimentos para narrações de histórias, vivências e experiências.

A manutenção e o desenvolvimento⁷⁰ técnico de seus conceitos básicos é contínuo, tornando-se inegável a importância da EBD na qual essa educação norteia os movimentos corporais na prática

⁷⁰ [...] a educação é um processo pelo qual uma sociedade “fabrica” ou “modela” os indivíduos que a constituem, assegurando sua reprodução ou continuidade histórica enquanto tal. Por esse longo processo de “escolarização” que dura a vida toda, a sociedade repassa a seus membros as suas instituições, ou seja, suas significações imaginárias, os seus valores, os seus saberes (suas interpretações do mundo, seus conhecimentos, suas “leis”, suas normas), o seu saber fazer (as suas técnicas) (UNB, 2008, p. 14).

da Dança Ministerial, gerando benefícios para o desenvolvimento estético, educacional, histórico, cultural e teológico⁷¹. Vejamos abaixo algumas ilustrações dos movimentos simbólicos:

Figura 9 - Movimento cruz

Cruz



Fonte: Autor e Jhonata Tertuliano

Figura 10 - Movimento escudo

Escudo



Fonte: Autor e Jhonata Tertuliano

⁷¹ “As artes são inspiradoras como recursos educacionais para o educador religioso explorar, para despertar a voz da arte dentro de cada indivíduo ao aprender sobre um Deus que também é artístico.” (Turner, 2012, p. 131, nossa tradução.)

3. ESTRATÉGIAS DE AULAS PARA DANÇA MINISTERIAL

Neste capítulo busco expor minhas estratégias metodológicas diretivas e não-diretivas nas minhas aulas de Dança Ministerial no ambiente eclesialístico, nas escolas e no coletivo presente na UFRJ e na Biblioteca Parque Estadual do centro do Rio de Janeiro. A partir das minhas vivências e pesquisas sobre Dança Ministerial proponho trabalhar os termos desta prática como caminho para acessar novos movimentos pelos princípios do corpo de Helenita e Laban, tornando a prática da Dança Ministerial fluída e não rígida, pois os passos podem ser criados e recriados ocorrendo de maneira que o aluno não fique parado no tempo e/ou preso a reproduções de Passos. Neste contexto o planejamento das aulas de Dança Ministerial é uma forma de organização das ações e possibilidades do professor em sala de aula garantindo a aprendizagem do aluno, tendo como proposta a divisão do tempo de aula (IntroDança⁷², DesenvolDança⁷³ e ConcluDança⁷⁴) para maior aproveitamento e alcance dos objetivos pré-estabelecidos anualmente, podendo ser feitas alterações mediante a realidade que estejam inseridos. Além disso, os alunos aprendem os nomes dos passos da modalidade Dança Ministerial, porém vão além da simples reprodução de passos através de estratégias libertadoras.

3.1 PLANEJAMENTO DE DANÇA MINISTERIAL: MANUSEIO COM TECIDO

O manuseio com tecido faz parte da metodologia do ensino da Dança Ministerial, sendo de extrema importância o trabalho técnico para o dançarino ministerial. Sendo assim, veremos os planejamentos de ensino e aula que aplico nas instruções sobre a metodologia do manuseio com tecido para Jovens e adultos.

3.1.1 PLANO DE ENSINO

As aulas de manuseio com tecido contam com um “Plano de Ensino” elaborado com os seguintes objetivos:

- Promover o estudo e a vivência na prática do manuseio com tecido na cultura corporal dos dançarinos ministeriais;

⁷² Refere-se a chegada, inserção, unidade e partilhas do coletivo para introduzir-se a iniciação das vivências em dança.

⁷³ Refere-se à ampliação do repertório corporal, por meio da progressão do ensino da prática teorizante da dança.

⁷⁴ Refere-se a aplicabilidade de expor de forma concreta os repertórios corporais obtidos durante o processo das aulas de forma a gerar uma finalização mediante as experiências absorvidas.

- Oportunizar a prática teorizante da Dança Ministerial e a sua forma de produção;
- Apresentar os movimentos básicos do manuseio com tecido em um processo criativo de produção de novos movimentos e desenhos coreográficos;
- Orientar os dançarinos Ministeriais sobre o respeito ao estereótipo dos praticantes e a superação do “pré-danceito”;
- Compreender e respeitar as diferenças da modalidade Dança Ministerial com outras linhas estéticas.

Tabela 15 - Plano de ensino manuseio com tecido

| Plano de ensino Manuseio com tecido | | |
|---|---|---|
| Objetivos específicos docente | Objetivos específicos discente | Conteúdos |
| <ul style="list-style-type: none"> - Promover o reconhecimento e a vivência da linha estética dança ministerial sobre a metodologia do manuseio com tecido. - Potencializar a escrita corporal da dança ministerial pela compreensão sócio-histórica. - Evocar conteúdos abordados para a criação de frases coreográficas e o trabalho com a espontaneidade e improvisação. - Propiciar a assimilação e o desenvolvimento metodológico da dança ministerial nos alunos. | <ul style="list-style-type: none"> - Conhecer e vivenciar os movimentos básicos do manuseio com o tecido. - Produzir e reproduzir frases coreográficas, a fim de aprofundar os conhecimentos durante as aulas. <p>Promover a produção e a partilha discente mediante a sua realidade.</p> | <ul style="list-style-type: none"> - Metodologia do manuseio com tecido; - Introdução a história da dança ministerial; - Fundamentos da dança; - Preparação corporal; - Estilos musicais; |
| Estratégia de aprendizagem | Recursos | Objetivos sócio-emocionais |
| <ul style="list-style-type: none"> - Verbalização de termos técnicos; - Reprodução de sequencias coreográficas; - Objeto como caminho para preparação corporal; - Espontaneidade e improvisação de manuseio com tecido; - Apresentação de vídeo dança. | <ul style="list-style-type: none"> - Tecido; - Aparelho de Som; - Aparelho celular; - Sala de aula; - Datashow. | <ul style="list-style-type: none"> - Levar o dançarino ministerial a participar de atividades em grupo; - Habituat na linguagem terminológica da Dança Ministerial; - Estimular prática com objetos dançantes da cultura evangélica. |

3.1.2 PLANO DE AULA

Abaixo exponho o planejamento didático aplicado nas minhas aulas de dança ministerial:

Tabela 16 - Plano de aula Dança Ministerial

| Plano de aula Dança Ministerial | | |
|--|---|---|
| Professor: Jackson Estevam | Duração: 60 minutos | Metodologia: Manuseio com tecido |
| Cronograma | | |
| IntroDança | DesenvolDança | ConcluDança |
| <ul style="list-style-type: none"> ➤ Instrução e/ou dinâmica com tecidos para chegada dos alunos, tendo como foco reunir o coletivo e praticar a escuta. Trabalha-se neste momento os parâmetros dinâmica, espaço e forma. ➤ Trabalho de aquecimento, alongamento e coordenação junto a preparação corporal com progressões; | <ul style="list-style-type: none"> ➤ Ensino do manuseio com tecido; ➤ Aplicação do manuseio com tecido junto as famílias da Dança; ➤ Diagonais e/ou circuitos. | <ul style="list-style-type: none"> ➤ Sequência com os conteúdos abordados em aula; ➤ Volta a Calma. |

Fonte: Autor e Jhonata Tertuliano

Figura 11 - Aula na Biblioteca Parque Estadual no Estado do Rio de Janeiro



Fonte: https://www.instagram.com/reel/CxQ42KMpFDU/?utm_source=ig_web_copy_link&igshid=MzRlODBiNWFlZ

3.2 PLANEJAMENTO DE DANÇA MINISTERIAL: MOVIMENTOS SIMBÓLICOS

Os movimentos simbólicos também fazem parte da metodologia do ensino da Dança Ministerial, sendo desenvolvidos pela pesquisa de campo em diferentes denominações do ambiente eclesiástico, tendo como eixo central as movimentações das crianças em suas práticas dançantes nas reuniões executadas de igual forma nos múltiplos espaços. Neste contexto, a seguir apresento os planos ministrados nas aulas de adolescentes e jovens.

3.2.1 PLANO DE ENSINO

As aulas de movimentos simbólicos da Dança Ministerial contam com um “Plano de Ensino” elaborado com os seguintes objetivos:

- Desenvolver a percepção corporal da simbologia do movimento primário da Dança Ministerial e a convivência com o outro;
- Demonstrar a progressão do repertório técnico pela simbologia do movimento;
- Ressaltar o valor da cultura eclesiástica ampliando as possibilidades expressivas do corpo e valorizando as narrativas corporais desenvolvidas pela experiência;
- Aprender sobre o universo cultural e social da criança no ambiente eclesiástico como impulsionador de gestos, posturas e movimentos;
- Explorar o espaço com o corpo e as diferentes formas de movimentos simbólicos para se expressar e construir referências que orientem textos corporais na Dança Ministerial.

Tabela 17 - Plano de ensino Movimentos Simbólicos

| Plano de ensino Movimentos Simbólicos | | |
|--|--|---|
| Objetivos específicos docente | Objetivos específicos discente | Conteúdos |
| <ul style="list-style-type: none"> - Promover a movimentação das partes do corpo para exprimir símbolos da cultura que cada aluno está inserido; - Possibilitar a experimentação corporal nas brincadeiras e | <ul style="list-style-type: none"> - Utilizar movimentos simbólicos junto a elementos cênicos ampliando suas possibilidades de utilização; - Explorar formas de execução dos movimentos simbólicos junto as famílias da dança; | <ul style="list-style-type: none"> - Metodologia dos movimentos simbólicos; - Movimentos simbólicos na Bíblia; - Fundamentos da dança; - Preparação corporal; |

| | | |
|--|---|---|
| interações nos ambientes eclesiais; - Desenvolver progressivamente as habilidades técnicas pela simbologia do movimento. | - Apropriar-se de gestos e movimentos de sua cultura na prática da Dança Ministerial. | - Objetos e elementos cênicos na dança; |
| Estratégia de aprendizagem | Recursos | Objetivos sócio-emocionais |
| - Verbalização de termos técnicos; - Reprodução de sequências coreográficas; - Apropriação de elementos cênicos como potencializador dos movimentos simbólicos; - Espontaneidade e improvisação com os movimentos simbólicos; - Apresentação de vídeo dança. | - Aparelho de Som; - Aparelho celular; - Sala de aula; - Datashow; - Elementos cênicos (Espada, escudo...). | - Levar o dançarino ministerial a participar de atividades em grupo; - Habituá-lo na linguagem terminológica da Dança Ministerial; - Estimular prática com objetos dançantes da cultura evangélica. |

Fonte: Autor e Jhonata Tertuliano

3.2.2 PLANO DE AULA

Abaixo exponho o planejamento didático aplicado nas minhas aulas de dança ministerial:

Tabela 18 - Plano de aula Dança Ministerial

| Plano de aula Dança Ministerial | | |
|---|---|---|
| Professor: Jackson Estevam | Duração: 60 minutos | Metodologia: Movimentos simbólicos |
| Cronograma | | |
| IntroDança | DesenvolDança | ConcluDança |
| ➤ Instrução e/ou dinâmica com elementos cênicos para chegada dos alunos, tendo como foco reunir o coletivo e praticar a escuta. Trabalha-se neste momento os parâmetros de dinâmica, espaço e forma. ➤ Trabalho de aquecimento, alongamento e coordenação junto a preparação corporal com progressões; | ➤ Ensino técnico dos movimentos simbólicos; ➤ Jogo de elementos e movimentos; ➤ Diagonais e/ou circuitos. | ➤ Sequência com os conteúdos abordados em aula; ➤ Volta a Calma. |

Fonte: Autor e Jhonata Tertuliano

CONCLUSÃO

A dança na cultura evangélica brasileira ressignificou durante a história e hoje alcança muitos por meio da sua linguagem aberta que não é rígida, ou seja, múltiplas formas no seu fazer artístico e educacional. Graças a isso é possível visualizarmos as metodologias da Dança ministerial feitas no Brasil, além disso, opera-se aqui um processo evolutivo de adaptação no ensino das metodologias em cada movimento do ambiente eclesialístico.

A Teoria fundamentos da dança foi basilar para esclarecer a singularidade da “Dança Ministerial” como elemento de pesquisa em diferentes esferas, presente na cultura brasileira e, ao mesmo tempo, estão também contaminadas por outras linhas estéticas, bem como os valores e compreensões atribuídas à mesma, facilitando e auxiliando professores e instrutores de Dança ministerial a construir, trilhar e a tentar descrever suas práticas pedagógicas.

Portanto a interface da teoria fundamentos da dança junto a vivências contínuas de laboratórios em torno do contexto da problemática sobre o ensino da Dança ministerial teve como instrumento para coleta de dados a revisão bibliográfica e observação sistemática dos alunos do ambiente eclesialístico, assim como os membros do Coletivo de Dança Ministerial da UFRJ e da Biblioteca Parque Estadual do Centro do Rio no processo pedagógico dos seus encontros.

REFERÊNCIAS

ALCÂNTARA, Cláudia Sales. Implementando as políticas de ações afirmativas no Espaço Evangélico: o início de um diálogo. *Identidade*, v. 16, n. 1, p. 72-93, jan./jun, 2011.

_____. Fé, expressão e cultura: por um resgate da negritude na liturgia evangélica. *Padê*, Brasília, v. 2, n. 1, p. 96-117, jan./jun. 2008.

_____; SILVA, Geraldo Magela de Oliveira. Educação protestante e cultura afro-descendente: uma relação conturbada. *Protestantismo em Revista*. v.17, p. 37-56, set./dez. de 2008.

ACOGNY, Patrick. As Danças Negras ou as Veleidades para uma Redefinição das Práticas das Danças da África. **Rebento**, São Paulo, n. 6, p. 131-156, mai. 2017.

Amaral, F. **Hagia Demas: A História da Dança no Cristianismo - Das Celebrações às Proibições**. Trabalho de conclusão de curso (Graduação em Bacharelado em Dança) - Departamento de Arte Corporal, Universidade Federal do Rio de Janeiro, 2010.

Amaral, F. **A CONSTRUÇÃO DA DANÇA NO RIO DE JANEIRO A PARTIR DA DÉCADA DE 1940 – O pioneirismo de Eros Volusia e Helenita Sá Earp**. Tese (Doutorado em História Comparada) - Instituto de História, Universidade Federal do Rio de Janeiro, 2018.

ARAÚJO, Jurandir A.; SANTOS, Deyse L. J. O silêncio das igrejas protestantes brasileira em relação às questões dos negros no país. *PLURA, Revista de Estudos de Religião* v.6, n.1, p. 1-17, jan-jun. de 2015.

BRANDÃO. Carlos Rodrigues. *O que é educação?* São Paulo: Brasiliense, 1981.

BRASIL. Lei nº 1, de 16 de outubro de 2019. Dispõe sobre a BÍBLIA SAGRADA como Patrimônio Nacional, Cultural e Imaterial do Brasil e da Humanidade.

BRASIL. Lei nº 9.177 de 12 de janeiro de 2021. Declara a BÍBLIA SAGRADA como Patrimônio Cultural e Imaterial do Estado do Rio de Janeiro.

CAMPOS, R. *A concepção de corpo na assembleia de Deus: observações a partir das aulas de educação física*. Dissertação (Mestrado em Ciências da Religião) - Departamento de Filosofia e Teologia, Pontifícia Universidade Católica de Goiás, Goiânia, 2014.

CARVALHO, Marcone Bezerra (Org.) *Protestantismo e História*. São Paulo: Editora Mackenzie, 2013.

COELHO, Juliana de Moraes. **Negra, sim: olhares docentes sobre a identidade étnica e a relação com o ensino de Danças Afro na cidade de Pelotas – RS**. Trabalho de conclusão de curso (Graduação em Licenciatura em Dança) Centro de Artes, Universidade Federal de Pelotas, 2017.

COIMBRA, Isabel. *Louvai a Deus com danças*. 2.ed. Belo Horizonte: Diante do Trono, 2003.

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

COIMBRA, Isabel Cristina Vieira. *A dança experimental no contexto da educação física: possibilidades*. II FÓRUM – EDUDANÇA, Educação Física e Dança: diálogos possíveis e intervenções. Departamento de Educação Física / EEEFTO / Universidade Federal de Minas Gerais 2016, v.1, n.1, setembro. ISSN 2525-6637 Belo Horizonte

COURLANDER, Harold. (1963) 1992. *Negro Folk Music USA* New York: Columbia University Press. Reprint with minor modifications New York: Dover Publications, Inc. Citations refer to the Dover edition.

COSTEN, Melva Wilson. 1993. *African-American Christian Worship*. Nashville, TN: Abingdon Press.

GOMES, Nilma, L. *Educação e Identidade Negra*. Aletria. 2002 Disponível em: <<http://www.periodicos.letras.ufmg.br/index.php/aletria/article/viewFile/1296/139>> Acesso em: 4 de maio de 2016.

_____ *Corpo e cabelo como símbolos da identidade negra*. In: II Seminário Internacional de Educação Intercultural; Gênero e Movimentos Sociais, 2003, Florianópolis. Anais. Florianópolis: UFSC, 2003.

_____. In: Educação Anti-racista: caminhos abertos pela Lei Federal no 10.639/03/ Secretaria de Educação Continuada, Alfabetizada e Diversidade.-Brasília: Ministério da Educação, Secretaria de Educação Continuada, Alfabetização e Diversidade, 2005.

_____. Identidades e Corporeidades Negras: uma experiência com formação de professores(as) para diversidade étnico-racial, Belo Horizonte, Autêntica, 2009.

_____, 2004. In spirit and in truth. Louisville, KY: Westminster John Knox Press.

Helenita Sá Earp Vida e Obra. Edição 1- Volume 1; Organizado por André Meyer Alves de Lima e Ana Célia Sá Earp. Rio de Janeiro, 2019.

IBGE. Instituto Brasileiro de Geografia e Estatística. Disponível em: <http://www.ibge.gov.br/home/>> Acesso em: 10 de Outubro de 2022.

LABAN, Rudolf. O domínio do movimento. São Paulo: Summus, 1971.

LOVELL, John Jr. 1972. Black Song: The Forge and the Flame. New York: Macmillan Company.

MANNING, Susan. Danses Noires, Blanche Amérique. Pantin: CND, 2008.

MARTINS, Luiz Cândido. A relação entre protestantismo e sociedade brasileira no final do século XIX frente aos temas da educação e escravidão. 2008, 147 f. Tese (Doutorado) Programa de Pós-Graduação em Educação, Universidade Metodista de Piracicaba. Piracicaba. 2008.

MARIANO, Ricardo. **Mudança no campo religioso brasileiro no senso de 2010**. Revista Debates do NER. V.2. N.24. Ano 14. Porto Alegre. 2013. P. 119-137. Disponível em: <https://seer.ufrgs.br/index.php/debatesdoner/article/view/43696> Acessado em: 07/02/2023.

_____. *Análise sociológica do crescimento pentecostal no Brasil*. Tese (Doutorado em Sociologia) – Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas, Universidade de São Paulo, São Paulo, 2001.

OLIVEIRA, Marcos Davi de. A Religião mais negra do Brasil. São Paulo: Mundo Cristão, 2004.

OSTROWER, Faga. Universos da arte. Rio de Janeiro : Campus 1996.

PEREIRA, Cristina Kelly da Silva. Religião e negritude: discursos e práticas no Protestantismo e nos Movimentos Pentecostais. Revista Eletrônica Correlatio, n. 18, p. 95-113, Dez. 2010.

PEREIRA, Leonardo. Dados do IBGE revelam predominância do evangelho entre afro descendente. A semana da consciência negra marca um momento de profunda reflexão para a religião que agrega o maior número de negros do Brasil: as Igrejas Evangélicas Pentecostais. Publicado em: 19/11/2010. São Paulo. Revista Gospel PRIME O Cristão Bem Informado. Disponível em: <https://noticias.gospelprime.com.br/dados-do-ibge-revelam-predominancia-do-evangelho-entre-afro-descendentes/>. Acesso em: 11/06/2017.

REALE, Giovanni; ANTISERI, Dario. **História da Filosofia**. São Paulo: Paulus, 2003.

RICCO, Ana Letícia Aires Ribeiro. **Evangélicos e Dançarinos: o caso dos alunos do bacharelado em dança da UFRJ**. Monografia, pós-graduação lato sensu em Sociologia Política e Cultura. Pontifícia Universidade Católica, Rio de Janeiro, 2012.

RICCO, Ana Letícia Aires Ribeiro. **Ministérios de Dança: da composição estética à performance no culto evangélico**¹. PPCIS/UERJ, 2014.

SALLES, Paula. (2014). **A nova comunicação do corpo cristão: a transformação do corpo sagrado na mídia**. Dissertação de Mestrado do Programa de Comunicação e Semiótica da Pontifícia Universidade Católica de São Paulo.

SEIDLER, Lara. Labirintos dos Espaços. elementos básicos na tensão coreográfica. Niterói: UFF (Dissertação de Mestrado), 2007.

SMITH, Yolanda Yvette. 2004. Recovering the spiritual. Cleveland, OH: Pilgrim Press.

STUCKEY, P. Sterling. 2002. "Christian Conversion and the Dance Challenge." InsideDancing Many Drums, Digs in African American Dance, edited by Thomas F. DeFrantz, 39-58. Madison, WI: Wisconsin Press.

Todd Farley, “Mime and Arts in Christian Work, ed. Book 2, Robert Webber, ed. (Nashville: Star Song Publishing Group, 1994).

Wimberly, Anne E. Streaty. 2004. Nurturing faith and hope. Cleveland, OH: Pilgrim Press.

https://www-unhinderedandunashamed-com.translate.google.com/translate?_x_tr_sl=es&_x_tr_tl=pt&_x_tr_hl=pt-BR&_x_tr_pto=sc

ANEXOS

Nos anexos podemos observar os parâmetros do estudo e pesquisa da teoria fundamentos da dança e sua aplicabilidade no contexto da Dança Ministerial pelo autor juntamente com o professor Jhonata Tertuliano.

PARÂMETRO MOVIMENTO

Este parâmetro busca o estudo anatômico do corpo a partir de suas ações corporais de forma teórica-prática junto as variações e conceitos básicos para o fazer em dança. Vejamos este parâmetro um pouco mais aprofundado em suas conceituações.

- Estados do movimento

1 - Potencial (isométrico): Está ligado diretamente a vida e a energia cósmica no corpo a nível mental, emocional e espiritual na presença de estado ativo de movimentação interna dando a impressão de estar parado. Meyer e Earp (2019, p. 171) explica que:

O Movimento Potencial ajuda a conduzir a pessoa em um estado de concentração. Contribui para uma intensificação da percepção cinestésica da forma, e, também pode, dependendo da atitude mental e emocional, promover o relaxamento psicossomático e a meditação.

Dentro do ambiente eclesiástico este movimento é visualizado no (cor)po/templo como a dança primária do Sagrado que habita no sujeito como energia essencial para o caminho de mudança de estado, num diálogo interno entre Sagrado-dançarino, portanto o estar parado para o dançarino Ministerial é a comunicação visual do Sagrado-dançarino-espectador, por meio da transcendência e sensibilidade de visualizar a dança primária corporificada como carta escrita no corpo que se permite ser habitado pela energia que rege todo cosmo.

2- Liberado (isotônico): Está ligado a exteriorização e amplitude de movimentação por meio da energia cósmica que se relaciona com o corpo como um todo ou segmentos do mesmo, sendo representado por dois tipos de movimentos articulares básicos, denominados de translações⁷⁵ e rotações⁷⁶ que podem ocorrer de forma simétrica⁷⁷ ou assimétrica⁷⁸. Meyer e Earp (2019, p. 172) nos mostra que “O Movimento Liberado é caracterizado pela mudança em trajetórias no espaço. É a expansão da energia contida no interior do corpo.” Neste sentido, as movimentações no estado liberado possibilita ser afetado na relação do corpo como espaço referencial para os deslocamentos, assim como o espaço influencia o corpo em sua expansão dançante, Meyer e Earp (2019, p. 171) ressalta que este estado de movimentação “Relaciona as formas no espaço mental, emocional e físico, canalizando-os em sua organização e reorganização destas possibilidades.”

A aplicabilidade do estado liberado no ensino dança no ambiente eclesiástico tem uma relação forte da energia cósmica sobre o aparelho psíquico-motor. Logo o impulsionar por esta energia promove estímulos criativos, permitindo-se uma dança expansionista interna com o sagrado, proporcionando o dançarino Ministerial vivências de uma “Dança Triuna” de mente-corpo-espírito em sua expansão corpo-espacial. Neste contexto o código de acesso para aplicabilidade de forma concreta é o entendimento do Corpo/templo como habitação do Deus-Espírito Santo que se amplia nas movimentações e influencia os dançarinos que se permite ser Casa.

- Movimentos do corpo

⁷⁵ A translação é caracterizada pela movimentação de partes do corpo ou do corpo como um todo em sua amplitude espacial em torno de um ponto, sendo um duo entre dois pontos específicos. Outra característica desta movimentação é a vivência pelos movimentos segmentares (cabeça, tronco e membros, sendo subdividido em: flexão, extensão, adução, abdução, protrusão/propulsão, retrusão/retropulsão, lateralidade, circundução, elevação, protração, retração, supinação, pronação, anteversão dos quadris, retroversão dos quadris, inversão dos pés, eversão dos pés e oposição do polegar) e/ou a totalidade na prática corporal por meio das famílias da dança (transferência, locomoção, volta, salto, queda e elevação).

⁷⁶ A rotação é caracterizada pela movimentação lateral e medial de um segmento em torno de um ponto fixo

⁷⁷ “Correspondência de movimentos com relação à forma, trajetória, rotações, etc, em dois ou mais movimentos, considerando-se os segmentos bilaterais (membros superiores e inferiores). De forma simplificada, poderíamos dizer que são movimentos iguais em todas as suas características sendo executados por partes diferentes.” (Amaral, 2018, p. 137)

⁷⁸ “Oposto da simetria, é definido pela diferenciação das características supracitadas nos movimentos de partes diferentes.” (Amaral, 2018, p. 137)

Podem acontecer de forma isoladas ou combinadas, sendo os movimentos isolados a utilização de apenas um segmento do corpo em estado liberado deixando as outras partes no estado potencial, contudo, os movimentos combinados utilizam dois ou mais segmentos do corpo ao mesmo tempo, podendo acontecer de forma sucessiva⁷⁹ ou simultâneas⁸⁰.

Seguindo esta linha contínua nota-se a aplicabilidade deste estado no ambiente eclesialístico como a expansão da energia cósmica dentro do corpo/templo, por meio de impulsos nas áreas neurais criativas que possibilita o jogo de movimentação segmentar de forma isolada, combinada, sucessiva e simultânea que pinta o espaço interno e externo de cada indivíduo pelas amplitudes de movimentação através das qualidades do corpo em sua totalidade expressa pelas vivências e experiências em Famílias da Dança que são caracterizadas pela organização estrutural do corpo em suas possibilidades de movimentações definidas como:

- Família Transferência: Tem como princípio a mudança de base e apoio do corpo por meio da movimentação do peso corporal, promovendo a transformação impulsionadora para novos caminhos originários para a amplitude das famílias da dança.
- Família Locomoção: Tem como princípio a amplitude espacial com sucessivas transferências da movimentação do corpo como um todo se deslocando pelo espaço em diferentes velocidades.
- Família Volta (Giro): Tem como princípio as rotações do corpo em sua totalidade pela mudança de referencial em torno de um eixo principal, se deslocando no espaço com transferências sucessivas e locomoções ou não.
- Família Salto: Tem como princípio o impulso corporal contra a gravidade provocando a perda do contato total com o solo e a modificação corporal no ar.
- Família Queda: Tem como princípio a modificação corporal e o apoio do peso em direção ao solo.
- Família Elevação: Tem como princípio a atuação contra a força gravitacional, se direcionando para modificação corporal junto as suas bases de apoio no sentido ascendente.

As características dos movimentos assim como na família da dança têm uma forte relação de contatos e apoios do sujeito com ele mesmo, com o outro e objetos.

⁷⁹ Apropriação de movimentação de uma única parte do corpo por vez no estado liberado.

⁸⁰ Apropriação de movimentação de duas ou mais partes do corpo ao mesmo tempo em estado liberado.

PARÂMETRO ESPAÇO

Este parâmetro trabalha o (cor)po e seus posicionamentos no espaço junto a suas relações espaciais que potencializa toda a relação de corpo (i)material.

- Referenciais Espaciais

1 - Planos: Refere-se à tridimensionalidade do corpo e seus segmentos com o espaço, tendo um ponto como referencial espacial previamente definido:

Sagital/Mediano: Este plano divide o corpo em duas partes, direita e esquerda, possibilitando movimentações de flexão e extensão para frente e trás.

Figura 12 - Plano Sagital

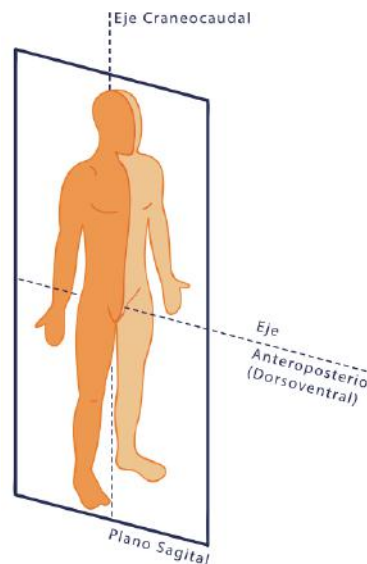


Ilustração: Vanessa Barreto

Frontal/Coronal: Este plano divide o corpo em anterior (frente) e posterior (trás), possibilitando movimentações laterais de abdução e adução.

Figura 13 - Plano Frontal

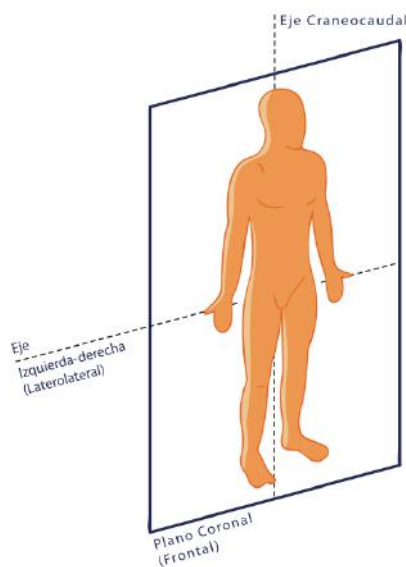


Ilustração: Vanessa Barreto

Transversal/Horizontal: Este plano divide o corpo ao meio separando em parte superior e inferior, possibilitando movimentações nas rotações laterais e mediais.

Figura 14 - Plano Transversal

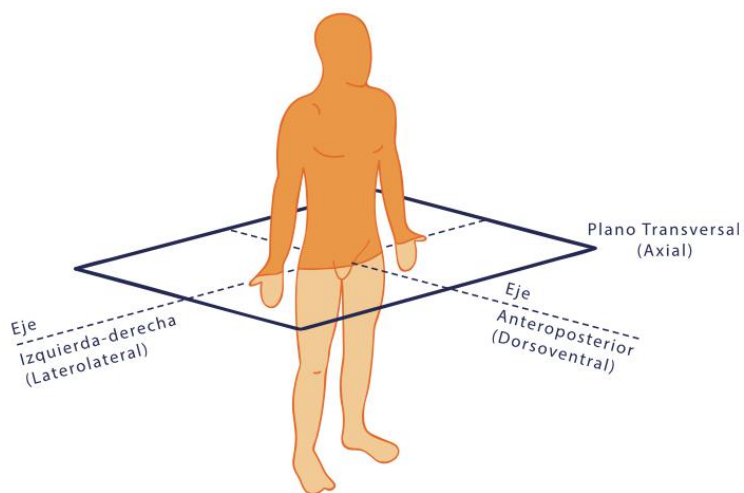


Ilustração: Vanessa Barreto

Intermediário: Este plano é a combinação de possibilidades entre dois e/ou três planos.

2 – Sentidos: Refere-se ao começo de um movimento e sua finalização, podendo ocorrer de forma segmentar ou na totalidade corporal, tendo inúmeras possibilidades como:

Tabela 19 - Sentidos

| Sagital | Frontal | Transversal | Intermediário/Diagonal | Longitudinal |
|----------------|--------------------|--------------------|--|---------------------|
| Frente - trás | Direita - esquerda | Horizontal | Baixa esquerda – alta direita Alta direita – baixa esquerda | Cima - baixo |
| Trás - frente | Esquerda - direita | – | Baixa direita – alta esquerda Alta esquerda – baixa direita | Baixo - cima |

Fonte: Autor e Jhonata Tertuliano

3 – Níveis: Refere-se as variações de verticalidade e horizontalidade do corpo como eixo central de referencia, ocorrendo na totalidade corporal ou em partes do mesmo da seguinte maneira:

Tabela 20 - Níveis do corpo

| Níveis do corpo |
|---|
| Alto – Indica uma extensa dimensão vertical |
| Médio – Indica um ponto neutro entre duas extremidades |
| Baixo – Indica pouca extensão vertical |

Fonte: Autor e Jhonata Tertuliano

Tabela 21 - Níveis das partes do corpo

| Níveis das partes do corpo |
|--|
| Baixo intermediário baixo intermediário intermediário alto alto |
| Diagonal baixa diagonal intermediária diagonal alta |

Fonte: Autor e Jhonata Tertuliano

4 – Posições: Refere-se a princípios resultantes da sustentação do corpo por meio de análises e pesquisas dos membros inferiores e seus afastamentos em relação com os planos e suas possíveis combinações, definindo posições básicas dos pés para o fazer em dança. As primeiras 5 posições anatômicas dos membros inferiores são definidas pelo balé e classificadas como puras, neste contexto

Helenita define 3 novas posições mediante a aproximação e o afastamento dos membros inferiores que cria um cruzamento dos planos que as classifica como mistas.

5 – Rotações: Refere-se ao deslocamento de um segmento do corpo em torno de um eixo longitudinal central e/ou movimentos do corpo em sua totalidade no espaço enquadrados na família da dança “giros/voltas”, neste sentido temos as seguintes possibilidades:

Tabela 22 - Movimentos de Rotação

| Movimentos de Rotação |
|---|
| Interna/medial – caracterizada pela movimentação de um segmento em direção ao centro do corpo |
| Paralela – ponto neutro entre a rotação interna e externa |
| Externa/lateral - caracterizada pela movimentação de um segmento em direção das extremidades do corpo |

Fonte: Autor e Jhonata Tertuliano

6 – Trajetórias: Refere-se a traços imaginários visualizados como linhas na relação do corpo total ou segmentar no espaço, criando retas, curvas, sinuosidades e angulações, tendo um começo, meio e fim do movimento, quando tais movimentações não são percebidas e/ou claras em suas trajetórias definimos como indefinidas em suas possibilidades de deformidades de movimentos.

O parâmetro espaço além desses referenciais espaciais expostos acima, busca o alinhamento com ensino sobre corpo/templo dentro do ambiente eclesiástico. Portanto o “Espaço é a possibilidade de interação entre distintas formas. É possibilidade de relação”⁸¹, onde este parâmetro esclarece que o corpo é o principal espaço que transcende por meio da amplitude dos movimentos cósmicos do eterno que se amplia pelos membros físicos e espirituais impulsionando a corporificação para a alteração corpo-espacial no fazer em dança.

PARÂMETRO FORMA

Este Parâmetro trabalha as linhas, angulações e amplitudes em conjunto com o parâmetro anterior de forma que cada um convida o outro a dançar num duo complementar para o fazer em dança. Neste contexto o parâmetro forma busca potencializar o trabalho visual do (cor)po (i)material em suas possibilidades visuais de si interna e externamente e do outro, vejamos um pouco mais sobre o parâmetro forma.

⁸¹ EARP, A.C., apud GUALTER

- Referenciais Corporais

1 – Linhas euclidianas: Refere-se às dimensões do corpo e do ambiente em suas possibilidades geométricas, sendo subdivididas em:

- Retas: Este tipo de movimento é perceptível em segmentos do corpo de maior prolongamento que proporciona a visibilidade de direção e sentido como um segmento de vetor.

- Curvas: Este tipo de movimento é perceptível mediante a linhas sinuosas de segmentos do corpo com maior possibilidades de prolongamentos circulares gerando o efeito de curvas pequenas, médias e grandes.

- Angulares: Este tipo de movimento é perceptível pela formação angular pelos segmentos do corpo em suas articulações produzindo a descontinuidade de retas e curvas corporais.

- Mistas: Este tipo de movimento é perceptível pela aplicabilidade corporal de duas ou mais linhas podendo formar retas, curvas e angulares simultaneamente.

2 – Linhas topológicas: Refere-se à desfragmentação das linhas euclidianas gerando novas possibilidades corpo-forma não contemplado, promovendo novas possibilidades não-métricas corpóreas em meio a deformação. Tozetto (2006, p.6) explica que essas topologias do movimento em dança “são realizadas pela combinação de pequenos segmentos de linhas geométricas, mas que no conjunto não se distinguem”.

3 – Bases de apoio: Refere-se às possibilidades de apoios do corpo para a formação e/ou deformação das formas no espaço. Segundo Amaral (2018, p.137) as bases de apoio do corpo são subdivididas da seguinte maneira:

- a) Base de pé – distribuição do peso corporal sobre ambos os pés ou apenas um.
- b) Base sentada – apoio do peso do corpo sobre os quadris.
- c) Base deitada – peso distribuído pelo corpo, em particular no tronco, nos decúbitos ventral, dorsal ou lateral.
- d) Base ajoelhada – apoio do peso em ambos os joelhos ou apenas um.
- e) Base invertida – apoio na cabeça, membros superiores e/ou parte superior do tronco. Nessa base, em geral a parte inferior do corpo encontra-se suspensa.
- f) Base suspensa – quando o corpo fica suspenso no ar por uma corda, um tecido ou qualquer outro ponto de apoio flutuante.
- g) Base combinada – pode ser a combinação de duas ou mais bases citadas acima, como joelho e pé; quadril e pé; joelho e mão; pé, quadril e mão, etc.

4 – Eixo e centro de gravidade: Refere-se à uma linha imagética de sustentabilidade no sentido craniocaudal, que promove a estabilidade do peso corporal. Neste contexto nota-se que esta linha é traçada pelo plano longitudinal trazendo uma conexão da cabeça e coluna tendo o seu finalizar entre os pés. No parâmetro forma o jogo de peso, transferência e equilíbrio está vinculado diretamente ao eixo e o centro de gravidade corporal que influência direta e indiretamente a forma corporal. Seidler (2007, p.104) em sua pesquisa relacionada a noção visual de ponto ao parâmetro espaço em suas variações, expõe que:

“Na composição da forma individual, as características que mais se aproximam desta idéia seriam através da utilização de formas recolhidas, podendo ser de: partes do corpo até o recolhimento do corpo como um todo: partes pequenas, partes grandes, recolhimento sucessivo das partes, recolhimento simultâneo das partes, começando sucessivamente depois de forma simultânea; recolhimento do corpo: sem mudança do nível do corpo, com mudança do nível do corpo, mantendo a base de pé, provocando mudanças de base, em linhas curvas das partes, em linhas angulares das partes, em andamento lento, em andamento rápido; pequeno e grande: recolhimento e expansão, bases baixas, mudança de nível, partes pequenas; estático e dinâmico: posições básicas, formas angulares, formas curvas, sem e com deslocamento.” (2007, p. 104)

O trabalho do parâmetro forma dentro do ambiente eclesial impulsiona e conduz a pensar sobre a diversidade de denominações que pertence os corpos/templos que se conectam com o cosmo e se unem compondo o corpo (i)material da igreja denominado de “corpo de Cristo”, logo não trabalhamos apenas a forma cósmica da individualidade das denominações quando pensamos na “anatomia espiritual” do corpo de Cristo, devido a sua pluralidade coletiva na composição da forma transcendental que integra múltiplas denominações.

PARÂMETRO DINÂMICA

Este Parâmetro tem como princípio o estudo da corporeidade, que trabalha a liberdade da distribuição (cor)po-energia⁸² que pinta o espaço interno e externo pela intencionalidade expressiva do movimento cósmico que se manifesta no fazer em dança, ampliando a distribuição da força no corpo e suas variações “revelando as potencialidades das forças existenciais manifestas no ato dançante” (MOTTA, 2006, p.154).

⁸² Refere-se a energia corporal intrínseca que envolve o corpo (i)material.

- Agentes de variação

1 – Ligação do Movimento: Refere-se a energia que passa pelo (cor)po na transição de um movimento segmentar para outro, conectando de forma contínua e fluente, sem interrupções na passagem de força. A ligação de movimentos tem como princípio a conexão do sujeito com sigo e com o entorno de maneira a integrar os movimentos pela aplicabilidade da passagem e do estudo da força. Neste contexto podemos visualizar a passagem de energia de duas maneiras:

- **Macroenergia:** Remete a amplitude do estado potencial em transição na passagem de força ao estado liberado de forma perceptível e ampla, (Com)partilhando memórias cósmicas corporificadas na ligação (cor)po-energia em sua totalidade corporal e/ou segmentar.
- **Microenergia:** Remete a passagem da energia do estado liberado chegando ao estado potencial a ponto imperceptível, porém latente.

2 – Entrada de Força: Refere-se à intensidade originária do movimento liberado de forma contínua ou descontínua na fala corporal pela passada de força perceptível visualmente ou internamente pelo sujeito, tendo como princípio a raiz do movimento segmentar, podendo ocorrer projeções salientes de uma parte do corpo sobre a outra de modo a “alterar um movimento ou sua trajetória e provocar acentos e/ou impulsos”. (Amaral, 2018, p.149)

3 – Passagem de Força: Refere-se ao percurso e ao estado de presença trilhado pelo (cor)po-energia “independente da distância entre origem e fim do movimento”⁸³ em sua continuidade no estado liberado, podendo permear em descontinuidade no estado potencial, impressas pelas tensões musculares do sujeito dançante que impedem a liberação desses movimentos sem que o fluxo cesse.

4 – Acentos: Refere-se à projeção saliente da força aplicada no início de uma movimentação ou no percurso de um movimento segmentar ou total do corpo que varia em intensidade e velocidade. Motta (2006, p.156) explica que os acentos vão “alterando uma medida uniforme e controlada da aplicação da força que é rapidamente retomada no curso dos movimentos”.

5 – Impulsos: Refere-se à variação dinâmica da intensidade no início ou no percurso da exploração (cor)po-energia no espaço, ocorrendo com picos da gradação da força, podendo ser pequenas ou grandes intensidades aplicados nos movimentos de forma segmentar ou em sua

⁸³ Amaral, 2018, p. 149

totalidade prevalecendo sobre a resistência e o peso corporal. “O caminho traçado por um movimento impulsionado varia de acordo com a força aplicada na origem, isto é, ele dura enquanto durar tal força (a menos que seja conscientemente interrompido).” (Amaral, 2018, p.149)

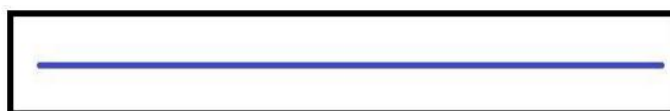
6 – Noções de Peso: Refere-se à resistência do peso corporal, podendo permear em resistir a gravidade tornado as movimentações mais leves ou ceder a ela, sendo um momento de aplicação ou perda de força, partindo do controle (cor)po-energia do sujeito dançante em seus seguimentos e/ou em sua totalidade.

7 – Modos de Execução: Refere-se à diversas possibilidades e suas características específicas de executar movimentos que se entrelaçam na dinâmica, forma e tempo, sendo aspectos determinantes dos diferentes momentos em que se pode aplicar a força nas reverberações corpóreas. Motta (2006, p.156) esclarece que os modos de execução “Dividem-se em dois grupos básicos, os conduzidos e os impulsionados. O primeiro grupo se subdivide em conduzidos, ondulantes e pendulares; e o segundo, em balanceados, lançados e percutidos.” Além disso existe um sétimo modo de execução denominado de vibratório que pertence a um terceiro grupo básico que classifico como Oscilantes⁸⁴. Vejamos a seguir as possibilidades de modos de execução:

➤ Grupo conduzidos

Modo conduzido – É o com(partilha)mento contínuo, controlado e guiado de energia na aplicação da força de tensões musculares sem pausas de forma uma em contínua ligação do movimento.

Figura 15 - Ilustração gráfica do modo conduzido

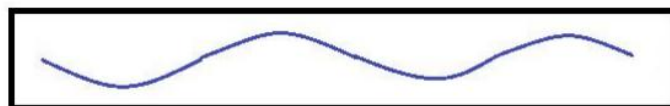


Fonte: TEIXEIRA, 2012, p.72.

Modo ondulante – É o com(partilha)mento contínuo da força pela variação e ligação do movimento entre a contração e relaxamento de segmentos do corpo produzindo ondulações ascendentes e descendentes sem angulações.

Figura 16 - Ilustração gráfica do modo conduzido

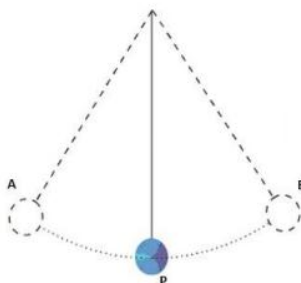
⁸⁴ Denominado de movimento oscilatório devido ao movimento repetitivo e oscilante do corpo.



Fonte: TEIXEIRA, 2012, p.72.

Modo pendular – É o com(partilha)mento conduzido da força energética que segue uma trajetória simétrica mediante o princípio da inércia de ida e volta, com um eixo articular central que caracteriza como um pêndulo auxiliando na aceleração do movimento através da força atuante do ar, expondo um princípio visual além do princípio científico da física pela aplicabilidade da força.

Figura 17 - Ilustração gráfica do modo pendular

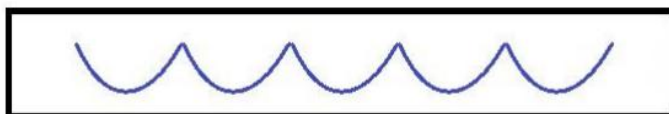


Fonte: TEIXEIRA, 2012, p.73 .

➤ Grupo impulsionados

Modo balanceado – Tem como princípio a força impulsionadora inicial que promove o deslocamento de uma parte do corpo ou em sua totalidade, gerando o efeito de retorno pela gravidade, permitindo a recuperação da força para reiniciação do novo impulso.

Figura 18 - Ilustração gráfica do modo pendular



Fonte: TEIXEIRA, 2012, p.74 .

Modo lançado – Tem como princípio a força explosiva no início do movimento que vai se perdendo de forma gradativa ao decorrer do trajeto, indo até o limite de potencia articular e muscular

do segmento da força que lhe foi empregada, podendo retornar pela força cinética ou por outros modos de execução.

Figura 19 - Ilustração gráfica do modo lançado



Fonte: TEIXEIRA, 2012, p.73 .

Modo percutido – Tem como princípio a força explosiva referente ao movimento de um segmento, operando com contrações musculares rápidas e potencializadas de intensas energias que promovem uma visibilidade corporal rápida de potente liberação de energia em um movimento específico.

Figura 20 - Ilustração gráfica do modo percutido

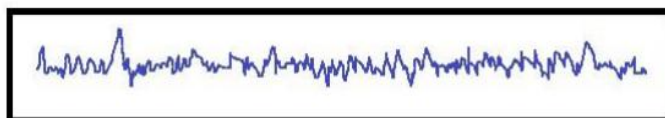


Fonte: TEIXEIRA, 2012, p.74 .

➤ Grupo Oscilantes

Modo vibratório – É caracterizado pela intensa contração muscular de segmentos do corpo ou em sua totalidade, promovendo a ação de alternância energética com liberação e contenção interna do movimento, gerando o efeito de “vai e vem” que visualmente assemelhasse a fortes tremulações.

Figura 21 - Ilustração gráfica do modo vibratório



Fonte: TEIXEIRA, 2012, p.74 .

Este Parâmetro tem como princípio o trabalho corporal-musical desenvolvendo a linguagem da dança junto a linguagem da música de forma uma.

- Agentes de variação

1 – Pulso: Refere-se a marcações cíclicas de forma a se repetir regularmente em intervalos durante uma música, podendo ocorrer pausas durante suas variações, tendo três momentos de ênfase:

- O êxtase da pulsação, onde atinge sua tensão.
- Propagação e expansão no contínuo fluxo temporal.
- Trajetória para um novo momento de ápice de tensão do pulsar.

2– Compasso: Período de medidas nos tempos musicais que se organizam mediante suas combinações e durações. Logo o compasso é determinado por um pulso rítmico, podendo acentuar o primeiro tempo do compasso para evidenciar o seu início:

- Simples ou composto.
- Binário, ternário ou quaternário.

Na corporificação dos pulsos rítmicos para o sujeito dançante há uma união das dinâmicas que potencializa a evidencia do compasso em suas movimentações, por meio da experiência corpórea da duração de quem a pratica assim como de quem a vê.

3– Andamento: Refere-se à velocidade do desenvolvimento melódico que varia o andamento entre rápido, lento e moderado. Portanto, suas medidas pulsantes tem um intervalo entre um pulso e outro, sendo os intervalos a mudança da variação da velocidade, podendo determinar o início, meio e fim da música ou da movimentação numa frase coreográfica.

4 – Ritmo: Evidencia a duração e distribuição das movimentações em uma metrificação (compasso), permitindo suas diversas variações. No ritmo a composição e variação das frases coreográficas se dá pela distribuição dos movimentos, adaptando sua duração dentro de uma métrica, sendo a velocidade da frase coreográfica correspondente ao andamento. Qualquer alteração na velocidade influencia diretamente a mudança do andamento que afeta as durações dos movimentos numa mesma metrificação (compasso).

5– Métrica: Caracterizada pelo ajuntamento de uma certa quantidade de pulsos da divisão de um fluxo temporal, determinando o ritmo e a amplitude da frase coreográfica nas noções de compasso (metrificação), possibilitando a variação e distribuição das movimentações corpóreas.

6 – Duração: Durabilidade da reverberação e alternância entre o estado liberado e potencial dos movimentos no fluxo temporal determinando seu início, meio e fim, sendo o tempo de potencialidade do movimento decifrado como a pausa da linguagem musical.

7 – Figuras de Ritmo:

Caracteriza pela corporificação da leitura das figuras rítmicas (Mínima, semínima, colcheia, semicolcheia, fusa e semifusa) expressas numa métrica pela distribuição das movimentações em dança. Portanto, a unidade expressa em um único som e suas nuances define-se como notação musical, que potencializa as movimentações do sujeito dançante em suas durações e distribuições na metrificação em um tempo pré-determinado.

8 – Polirritmia:

É a execução simultânea de uma movimentação segmentar fraseada em um determinado andamento (durações e distribuições) com diferentes células rítmicas expressas no corpo, podendo ter diversas variações e possibilidades junto aos fundamentos da dança.

9 – Gêneros Musicais:

Os gêneros musicais são baseados no ajuntamento de diversas características que abrangem elementos de escalas, estilos, modos, estéticas, linguagens, códigos, etc. concebendo a chamada identidade musical, que se faz presente nas múltiplas manifestações culturais de acordo como se vê o mundo e suas inquietações expressas, não somente na identidade musical, mas também na identidade corporal do movimento que se faz dança.

10 – Dimensão sonora do corpo:

A dimensão sonora do corpo permeia as variações de estado potencial e liberado por meio das atitudes do corpo do sujeito dançante como fonte de produção sonora, promovendo a percussão corporal, tendo o corpo como referencial no espaço sonoro, assim como o espaço como influenciador no processo movimento-sonoro e o corpo como influenciador de um elemento cênico da produção experimental corpo-objeto-sonoro. Neste contexto, o corpo expressa de maneira múltipla os diversos sons, textos declamados, cantos, etc.