

## SUMÁRIO

1 Introdução .....	10
2 Referencial Teórico .....	13
2.1 A dança do ambiente evangélico .....	13
2.1.1 A história da dança cristã/evangélica: dos hebreus até os dias de hoje .....	14
2.1.2 Aspectos da dança cristã/evangélica .....	17
2.2 A criação em dança: sinto, logo crio .....	19
2.2.1 A criação na Dança do ambiente evangélico .....	28
3 Descrição metodológica .....	30
3.1 Características da pesquisa .....	30
3.2 Sujeitos da pesquisa e instrumentos de coleta .....	31
3.3 Coleta de dados .....	32
4 Análise dos resultados .....	34
5 Considerações finais .....	48
REFERENCIAS .....	51
APÊNDICES .....	53
APÊNDICE A – Roteiro de observação .....	54
APÊNDICE B – Questionário para a coreógrafa Kátia Marin .....	56
ANEXOS .....	59

## 1 Introdução

Na presente pesquisa intitulada **“A criação em Dança: um olhar sobre o grupo evangélico de dança Estúdio do Corpo”**, proponho uma reflexão sobre alguns dos trabalhos artísticos do grupo “Estúdio do Corpo” que produz trabalhos na área da Dança. Este tem sede na cidade de Novo Hamburgo, no estado do Rio Grande do Sul e está ligado ao “Ministério Batista Cristo é a Vida”. Criado em agosto de 2003, o grupo tem como principal objetivo pregar a palavra de Deus através da Dança.

Toda minha experiência em dança anterior ao ingresso no curso de Dança – Licenciatura da Universidade Federal de Pelotas aconteceu no ambiente evangélico, por esta razão escolhi trabalhar com o tema em questão, já que assim poderia 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 nos últimos anos, percebi através de procura no scielo, um site de pesquisa de estudos científicos, que existem poucos trabalhos acadêmicos publicados sobre este assunto, acredito que este fato justifica a importância desta pesquisa para o meio científico na intenção de provocar uma reflexão de como se dá essa prática.

Justifico também a importância deste, já que através do mesmo, o grupo Estúdio do Corpo pode vir a repensar sua prática. Ao ter contato com meu olhar sobre seu trabalho o grupo poderá fazer uma auto-reflexão, podendo produzir transformações positivas, ou até mesmo reforçar conceitos importantes já presentes no trabalho do grupo, sendo assim os mesmos poderão expandi-los ainda mais. Além disto, outros grupos de dança do ambiente evangélico poderão também repensar sua prática observando a maneira que outro grupo de mesmo viés desenvolve suas composições coreográficas, visando aperfeiçoar seu trabalho ao se apropriar das características positivas presentes no grupo estudado.

Creio que, assim como acontece com outras práticas da dança, esta do ambiente eclesial<sup>1</sup> tem sofrido certo pré-conceito daqueles que não estão envolvidos nesta forma de fazer dança, digo isso já que muitos nem a conhecem e já a criticam. Não cabe a mim defender a maneira que a dança se faz presente na maioria das igrejas evangélicas, mas penso que antes de desvalorizarmos uma maneira de fazer dança, precisamos estudá-la na intenção de entender o porquê esta é feita desta forma. Caso contrário seremos também preconceituosos, ou seja, conhecemos mas não buscamos nos aprofundar e por isso julgamos e negamos.

A maior parte das leituras sobre este tema é direcionada para o público que tem o hábito de dançar nas igrejas protestantes, logo isto dificulta o acesso daqueles que não tem este hábito aos materiais referentes. Também nisto justifico a importância deste estudo, pois através deste esclarecerei questões relevantes sobre o tema de forma acessível a toda comunidade.

O principal objetivo desta pesquisa é descrever e refletir sobre a criação em Dança no grupo Estúdio do Corpo, que vem sendo referência para os demais grupos evangélicos, através de um olhar para as coreografias que têm sido apresentadas. Visando compreender a Dança nesse ambiente e buscar uma resposta para a questão que norteia minha pesquisa possuo como objetivos específicos conhecer as estratégias de composição coreográfica do grupo Estúdio do Corpo; analisar possíveis semelhanças e diferenças entre os produtos da Dança do espaço evangélico e de fora dele e identificar se existem elementos que são específicos da dança do ambiente evangélico no processo de composição coreográfica.

Os objetivos acima listados tem a finalidade de responder a seguinte pergunta norteadora do trabalho: Como se dá a criação em Dança no grupo evangélico Estúdio do Corpo?

Para tanto este trabalho foi dividido em quatro capítulos, o primeiro é este denominado introdução. Logo após, apresento o referencial teórico que foi subdividido em dois eixos, a Dança do ambiente evangélico onde discorro sobre a dança realizada pelos cristãos desde antigamente até os dias de hoje. E a criação em dança, onde abordo questões importantes sobre o processo de composição coreográfica bem como os elementos envolvidos nele. O terceiro capítulo explica qual a metodologia utilizada para a realização desta pesquisa. E por último, os

---

<sup>1</sup> Eclesial - Que se refere ou pertence ao âmbito da igreja.

resultados e a análise que foram obtidos através dos instrumentos de pesquisa escolhidos.

A metodologia utilizada nesta pesquisa é de análise qualitativa e a pesquisa é caracterizada como descritiva-exploratória, além de ter características de um estudo de caso.

Desde meus quatro anos de idade tenho dançado e desde os dez anos tenho dado aula de dança, em um grupo pertencente a uma igreja evangélica. Ao ingressar na Universidade tenho ouvido diversas opiniões sobre essa prática de dança e muitas não condizem com o que penso sobre a mesma, logo venho sentindo a necessidade de esclarecer algumas questões. Durante minha trajetória, tomei o grupo Estúdio do Corpo como referência para minha prática de dança, por isso conto com eles para facilitar meu estudo e proporcionar ao leitor uma visão crítica sobre as coreografias realizadas nesse ambiente.

## **2 Referencial Teórico**

Para elaborar este estudo no qual analiso diversos elementos que estão envolvidos na criação coreográfica de um grupo de dança evangélico, contextualizando com a trajetória da dança neste ambiente religioso, é imprescindível desenvolver algumas reflexões baseadas em teorias já consolidadas.

A fim de qualificar meus pensamentos, o desenvolvimento do referencial desta pesquisa está dividido em dois eixos que são: a dança do ambiente evangélico e a criação em dança: sinto, logo crio.

Primeiramente é preciso compreender brevemente o ambiente evangélico que hoje é subdividido e apresenta diferentes analogias teológicas, além disso é preciso entender a história da inserção da dança neste contexto desde sua concepção até os dias de hoje, como ela costuma acontecer. Os conceitos desenvolvidos nesta etapa do referencial estão alicerçados principalmente nas autoras: Gisela Matos, Luciana Torres e Isabel Coimbra.

A partir da compreensão do contexto, discorro sobre a criação em dança de forma mais ampla, desde sua concepção e motivação denominada pelo autor Luigi Pareyson de inspiração até a criação em si e os diversos elementos que estão presentes nesta. Para desenvolver este eixo estive ancorada especialmente nos autores: Octávio Nassur, Silvia Soter e Luigi Pareyson.

### **2.1 A dança do ambiente evangélico**

Antes de pensarmos na dança de um determinado ambiente, é importante o entendermos. Segundo Carvalho (2006, p.39) atualmente o grupo cristão protestante, também chamado de evangélico, se divide em três grupos de analogia teológica: “o do protestantismo histórico, criado a partir da reforma; o pentecostal, surgido no começo do século XX, e o neopentecostal, este um grupo mais recente.”

Em grande parte das igrejas de qualquer um dos grupos evangélicos acima citados, a dança aparece de duas maneiras, uma durante o culto no qual enquanto os músicos tocam os bailarinos dançam, nesta a movimentação dos bailarinos é fundamentada na improvisação, esta é denominada pelos evangélicos de dança

espontânea. Outra forma dos evangélicos fazerem dança, e é nesta que me detenho na pesquisa, é através de trabalhos temáticos coreografados, que Coimbra (2003, p. 107) descreve como sendo “aqueles em que se desenvolvem temas bíblicos com mensagens associadas a problemas socioculturais, políticos e espirituais atuais. Assim, a dança pode possuir no mesmo plano, uma abordagem evangelística.”

Desde criança dancei num grupo de dança evangélico e neste tempo percebi que outros espaços físicos, para além dos templos religiosos, são utilizados nas danças de apresentação. Escolas, praças e calçadões também servem de palco para esta prática de dança, isto se dá já que assim os evangélicos podem através das apresentações exporem sua fé publicamente.

Para compreender melhor a dança do ambiente evangélico aprofundarei o assunto construindo um breve panorama da história desta prática de dança e a maneira que esta costuma ser realizada.

### **2.1.1 A história da dança cristã/evangélica: dos hebreus até os dias de hoje**

Julgo ser de extrema importância que percebamos desde quando o ambiente cristão/evangélico abriga essas manifestações para então entender a prática de dança deste, nos dias de hoje. Desde os primórdios a dança está presente em momentos religiosos, Lima aponta que “historicamente a dança sempre foi de grande importância nas sociedades através dos tempos, seja como forma de expressão artística, **como elemento de culto aos deuses** ou como simples entretenimento.” (2010, p.1, grifo nosso)

Toda a base da fé cristã, seus princípios e ensinamentos estão baseados na bíblia que além de ser um registro de referência religiosa, é também uma fonte de estudos sobre os primórdios da dança. Percebemos a relevância deste livro na fala de Bourcier (1987, p. 17) quando este, ao falar sobre os registros de dança na antiguidade, explica que “A documentação iconográfica [foi] excluída, só podemos recorrer aos documentos escritos, essencialmente à Bíblia. Há algumas alusões à dança, principalmente nos livros líricos, como os Salmos [...]”

Na bíblia são encontradas diversas evidências de que os hebreus mantinham a tradição da dança em seus cultos cristãos e festas, Torres explica que:

A dança entre os hebreus era de caráter religioso. O povo hebreu era um povo que possuía em sua cultura muitas festas para celebrar uma série de

acontecimentos do dia a dia. Porém, mesmo sendo festas sociais, estas possuíam sempre um cunho religioso. (2012, p.39)

Podemos comprovar essas afirmações ao lermos a bíblia, na qual o primeiro relato de dança está em Êxodo 15:20, neste lemos que “A profetisa Miriã, irmã de Arão, tomou um tamborim, e todas as mulheres saíram atrás dela com tamborins e com danças.” Esta manifestação foi uma forma encontrada por Miriã de expressar sua alegria e gratidão ao seu Deus por conceder para o povo hebreu libertação, já que este estava sendo escravizado no Egito.

De acordo com Torres (2012, p.39) a dança hebraica “possuía características ritualísticas, com determinado limite de esquematização como rodas, dança em fila, danças giratórias; também havia improvisação.” Há também outros diversos relatos de dança na bíblia, inclusive alguns versículos convidam os cristãos a dançar em louvor e adoração a Deus. Para exemplificar trago aqui dois destes versículos “Louvem Seu nome com danças e lhe cantem louvores com adufe e harpas”. Salmo 149: 3 e “Louvai-o com adufes e danças” Salmo 150: 4.

A dança se apresenta neste meio como uma maneira de manifestar ao sagrado algo que as palavras não dão conta. O movimento é uma expressão de agradecimento ao seu Deus, arrependimento e outros sentimentos que têm os evangélicos ao estarem em relação com o sagrado. Torres (2012, p. 42) coloca que a dança para os evangélicos “seria uma oração onde não se usa somente a linguagem verbal, mas também a linguagem corporal. A dança seria então mais uma maneira de orar”.

Se a dança é indiscutivelmente parte determinante na cultura do povo hebreu sendo este um povo considerado cristão, então porque aparentemente a dança esteve ausente na cultura cristã por tanto tempo?

Torres (2012, p. 43) explica um dos possíveis motivos que levaram as igrejas protestantes a rejeitarem a dança:

A busca pela santificação presente no protestantismo, pode ser um dos fatores que influenciaram na sua rejeição à dança. Quando esta nova tradição religiosa surgiu, se levantou contra as práticas sociais mundanas que estavam sendo amplamente difundidas entre os círculos do mundo cristão. No seu ethos, os protestantes se movem dentro dos padrões de santidade e pureza previamente estabelecidos, e a dança não poderia fazer parte deste padrão uma vez que, no período do surgimento do mesmo, estava misturada a práticas consideradas pecaminosas.

As danças hebraicas passaram a sofrer influência de outras danças como, por exemplo, as danças gregas que cultuavam outros deuses e traziam a sensualidade para suas movimentações. Logo, o medo de que rituais considerados profanos entrassem no ambiente religioso, promovia uma rejeição das igrejas quanto à dança.

Na sua gênese a Dança era praticada por todos e não havia uma plateia, com o surgimento do teatro vieram as danças de apresentação. Na Grécia Antiga nos períodos de transição da Idade Média para o Renascimento, a dança deixou de ter um cunho religioso e passou a ser de apresentação. Torres (2012, p. 51) conta que “os bailarinos dançavam para o deleite dos soberanos e da nobreza”.

No entanto, hoje grande parte dos evangélicos acredita que “o fato de possuir características de apresentação, uma vez que é realizada à frente de um público que não somente participa, mas também assiste, não tira o aspecto religioso da dança” Torres (2012, p. 51). Qual fator então determina se a dança é apenas de apresentação ou é direcionada ao sagrado?

A compreensão de que o corpo era impuro e profano, e por isso não poderia ser apresentado diante de Deus, por ser este um ser supremo e santo, também pode ter influenciado na rejeição da participação da dança na cultura dos cristãos. Quanto a isso, Matos afirma que:

O preconceito em relação à dança é um problema cultural. Ao longo dos anos, alguns valores foram deturpados. Como, por exemplo, a questão do homem dançar estar associada à sua sexualidade. Há organizações tribais, como os índios e os aborígenes, em que só eles podem dançar. Já na Bíblia, observamos que os hebreus dançavam, sem distinção de sexo. A idéia do corpo ligada ao pecado e os gêneros que trouxeram vulgaridade também contribuíram para esta aversão aos movimentos. (2010, p.4)

Porém, os evangélicos acreditam que quando Deus se fez carne e transfigurou-se num corpo humano através de Jesus. A concepção de que o corpo era impuro foi alterada e os cristãos passaram a entender que a pureza está relacionada com os desejos do coração do homem. Esta nova percepção de corpo pode ser comprovada na fala do apóstolo Paulo na bíblia, quando este diz “Rogovos, pois, irmãos, que apresenteis os vossos corpos em sacrifício vivo, santo e agradável a Deus, que é o vosso culto racional.” Romanos 12:1

Na tentativa de resumir este retorno da dança para o ambiente cristão, agora mais especificamente evangélico protestante, trago partes da fala de Torres onde



esta sintetiza esse momento da história em que surge o protestantismo, e a nova percepção que este desenvolve sobre a prática de dança na igreja evangélica atual:

O protestantismo por sua vez, surge em meio a toda essa carga de preconceitos relativos a dança, o que faz com que se tenha grandes reservas em relação a esta. [...] A pós-modernidade chega marcando uma significativa revalorização do corpo [...] A atualidade, então, se revela como um novo momento para a expressão de adoração ao cristianismo protestante: a possibilidade de expressar através do corpo, através da dança. Um corpo que antes era concebido como instrumento do pecado agora pode ser entendido como parte da totalidade do ser, que pode se manifestar de forma santa diante do Sagrado. (2012, p.110)

Podemos perceber que ultimamente a atuação da dança nas igrejas evangélicas tem tomado grandes proporções, a dança está presentes em grande parte destas igrejas e o pré-conceito dos evangélicos de que a dança é impura, vem diminuindo cada vez mais, Lima afirma que:

[...] a dança está conquistando espaço no seio evangélico e precisa ser entendida não como elemento do culto, mas como forma cultural e artística na qual ela possa ser utilizada para divulgação da fé seja com técnicas formais ou simples movimentos espontâneos quando palavras não são suficientes para a transmissão desta fé. (2012, p.6)

Polet (2010, p.33) explica que “Na concepção evangélica protestante, Deus é o criador dos céus e da Terra, e de tudo que neles há (Atos 17:24), nesta concepção, a dança e as artes, como tudo que foi criado por Deus, devem ser usadas com o objetivo central de exaltar ao criador.” A partir disto entendemos então qual a motivação geral da dança deste ambiente.

Cabe aqui ressaltar que a Dança praticada pelos evangélicos assume o papel de não ser arte por si só, e sim de ter uma utilidade. O que provoca reflexões a cerca de o que é Arte? Quando é Arte? E para quem é Arte? Reflexões estas que não são o tema central da minha pesquisa, porém também me deixam intrigada.

### **2.1.2 Aspectos da dança cristã/evangélica**

Quando pensamos na Dança do ambiente estudado, creio que é importante entendermos que “a dança para os evangélicos é uma possibilidade de expressão de louvor e adoração ao sagrado, podendo ser executada de forma espontânea sem técnica específica, ou previamente ensaiada e baseada em técnicas tradicionais.” Torres (2012, p.107)

Além disso, textos sobre o modo como a dança é trabalhada neste ambiente, afirmam que existem diversas maneiras através das quais os bailarinos dançam nas igrejas evangélicas atualmente, abaixo explico cada uma delas:

- Dança de Júbilo – A dança de júbilo seria, de acordo com Coimbra (2003, p. 108) aquela através da qual os bailarinos, colocam diante de Deus sua extrema alegria através de giros, saltos e movimentos, que na percepção da autora, são semelhantes à “explosão de fogos de artifício.” Para a mesma, esta alegria pode estar relacionada não só com acontecimentos presentes, mas também com a compreensão de que foram libertos por seu Deus e por isso se alegram diante dele.
- Dança de Adoração – Esta dança “é caracterizada por movimentos de elevação e prostração corporal [...] Há também os giros variados, saltos, movimentos suaves e de contemplação dentre tantos outros.” Coimbra (2003, p.113). A intenção do bailarino é engrandecer o seu Deus através da dança, os evangélicos crêem que através da morte de Jesus na cruz estes tiveram livre acesso à presença de seu Deus, por isso vêem na dança uma possibilidade de expressar diante de Deus “profundo amor e devoção ao proclamar sua grandiosidade.” Torres (2012, p.92)
- Dança de Intercessão – Em português, conforme Bueno (1996, p. 370) intercessão significa “rogo, pedido”. No entendimento de Coimbra (2003, p.111) a oração intercessora “leva a clamar por todos os seguimentos da sociedade” esta pode ser feita através de palavras, porém não se restringe só a isto, pode ser realizada através de movimentos, para isso o bailarino deve ser alguém próximo de Deus, que tenha intimidade com Ele por orar e ler a bíblia frequentemente. Esta suplica normalmente é feita através de “movimentos de prostração, reverência e de um trabalho corporal iniciado a partir do ventre, movimentos de contração abdominal projetando todo tórax para frente” explica a autora.
- Dança de Guerra – Esta dança é realizada na intenção de resistir e confrontar forças espirituais malignas. A bíblia (I Samuel 16:14-23) conta que Davi tocava para o rei Saul e com isso o demônio que estava em Saul era expulso, da mesma forma a dança pode ser utilizada para combater o mal. Uma característica desta dança são “os movimentos em marcha variados pela

intensidade e vigor corporal, saltos, sapateados e giros.” Coimbra (2003, p. 110)

- Dança profética – O ato de profetizar, de acordo com Torres (2012, p. 91) significa proferir “declarações inspiradas, trazendo direção, exortação, ou mesmo consolação da parte de Deus.” Matos (2010, p. 13) entende que, dançar profeticamente é “veicular através de movimentos e expressões aquilo que está no coração de Deus para o seu povo.” A autora ainda acrescenta que “no lugar de usar a boca o profeta da dança usará o corpo, música, ritmo e acessórios que Deus determinar.”
- Dança evangelística – Esta é uma dança de apresentação na qual os bailarinos tem a finalidade de anunciar o evangelho através de seus movimentos, de levar uma mensagem para os expectadores a respeito da vinda de Jesus à terra e da redenção conquistada através disto. Torres (2012, p. 92)
- Dança de ensino – As danças de ensino são danças que “ilustram pregações, tendo o intuito de auxiliar no ensino da doutrina” afirma Torres (2012, p. 92)

## **2.2 A criação em dança: sinto, logo crio**

Abaixo desenvolvo questões referentes à criação em dança, para que mais adiante possamos entender o procedimento do grupo pesquisado.

Para compreendemos de forma mais clara como se dá a criação em dança podemos dividi-la em duas partes. A inicial em que o artista tem uma inspiração, um motivo pelo qual ele escolhe criar uma determinada obra de arte, que no caso da dança pode ser uma coreografia ou até mesmo um espetáculo. A segunda parte seria então a criação da obra em si, ou seja, o momento em que o artista da Dança começa de fato a compor, por exemplo.

Quanto à inspiração, Pareyson (1997) apresenta em seu texto duas posições controversas sobre as quais, estudiosos da área das artes costumam debater. O autor diz que aqueles mais românticos, assim intitulados por ele, pensam que para haver uma criação de sucesso deve existir uma grande inspiração. Por outro lado um grupo de pesquisadores crê que uma obra de arte esteticamente coerente é feita com demasiado esforço, com trabalho árduo e que a inspiração não é tão relevante. Diante desta discussão, Pareyson diz que “Inspiração e trabalho não são dois

modos diversos de teorizar o processo artístico, mas dois aspectos igualmente necessários de tal processo.” (1997, p.194)

Além disso, Pareyson afirma que nesse primeiro momento não há uma regra pré-estabelecida quando se fala em processo artístico, o criador tem todas as possibilidades abertas para ele, já que de acordo com o mesmo “a lei universal da arte é que na arte não há outra lei senão a regra individual.” (1997, p.194)

É preciso esclarecer que o coreógrafo é aquele que cria determinada coreografia de dança. Já o dramaturgo no contexto da dança, é mais do que alguém que cria uma coreografia é alguém que cria um texto ou um roteiro que irá direcionar o andamento de uma obra maior, que no caso da dança costuma ser um espetáculo.

Chega o momento então em que o dramaturgo ou coreógrafo, faz uma escolha e com isso define qual a direção que ele vai tomar, esta já limita de certa forma as possibilidades. Porém, diversos coreógrafos poderiam trabalhar o mesmo tema com a mesma escolha estética e mesmo assim o fariam de modo diferente. De acordo com Soter (2012, p. 92) “a abordagem da dança carrega sempre a multiplicidade de canais de percepção da obra e, ao mesmo tempo, um caráter pessoal e íntimo” esta afirmação reforça a ideia de singularidade.

Uma questão muito interessante que aborda Pareyson (1997, p. 184) é que de certa forma quando o artista se propõe a criar determinada obra, este se encontra num momento onde necessita definir qual a metodologia que utilizará para atingir o que se propôs a fazer, a controvérsia se dá no sentido de que ao mesmo tempo em que a criação em dança não tem uma lei pré-estabelecida. No momento em que o artista decide seguir por um caminho em sua criação o próprio acaba por se limitar, a única norma do artista passa a ser “a própria obra que ele está fazendo e, se não lhe obedece nem mesmo consegue fazê-la” conforme aborda Pareyson (1997, p. 184)

Para finalizar as questões referentes à inspiração, gostaria de trazer uma reflexão de Pareyson sobre a relação da arte com esta primeira etapa da criação em dança, onde o autor coloca que:

Na verdadeira arte, a inspiração nunca é tão determinante que reduza a atividade do artista a mera obediência, e o trabalho nunca é tão custoso que suprima toda espontaneidade; e o que caracteriza o processo artístico é a adequação entre espera e descoberta, entre tentativa e êxito, quer esta adequação seja lenta e difícil, quer fácil e imediata. (1997, p.195)

A segunda parte seria então a criação, o instante onde estas inspirações são colocadas em prática. O presente estudo irá focar nesta etapa do processo onde os elementos são organizados dentro das escolhas feitas pelo artista, tendo este pré-definido algumas questões gerais do tema que pretende explorar e logo algumas possibilidades de trabalhar com este.

Soter (2012, p.93) afirma que, para a composição em dança são diversos os caminhos possíveis, a escolha do artista está diretamente relacionada às suas possibilidades, crenças, posturas e circunstâncias da sua vida. Penso que essa é uma maneira interessante de refletir sobre o fazer artístico no que diz respeito à criação, já que revela alguns aspectos da singularidade artística.

Quanto à criação, Soter diz que:

Quando falamos em criação nas artes – aqui mais especificamente em dança -, o termo “criação” pode carregar sentidos diversos. É possível que signifique apenas a peça mais recente de um determinado artista, mas pode do mesmo modo arrastar consigo outras idéias, por exemplo, de “originalidade” (o que é criado agora e, portanto, ainda não existia), de “autoria” (o criador seria o autor daquilo que colocou no mundo pela primeira vez) e de “criatividade”. (2012, p.91)

O artista agora se encontra no momento em que pode criar o que quiser, e como quiser dentro do que se propôs a realizar. Porém, este processo não acontece de forma tão simples, já que na dança os elementos mais importantes na criação são os corpos dos bailarinos e estes carregam consigo traços individuais e singulares. Sobre esta participação do bailarino no processo de criação, Soter (2012, p.93) coloca que:

Na diversidade dos métodos de criação que coabitam no panorama de dança brasileira, mesmo ao se considerar o bom intérprete que “empresta” todo o ser à escrita de outro artista, acredito que o intérprete será sempre, em alguma medida, também um colaborador-criador. O seu modo único e pessoal de interpretar vai transformar inevitável e felizmente a própria dança em questão.

Nassur (2012, p.18) aborda sobre a importância do coreógrafo conhecer seus bailarinos e permitir que os mesmos participem como colaboradores da composição coreográfica, para ele esta cooperação do bailarino enriquece o produto final, a coreografia.

Creio que é importante esclarecer que de acordo com Soter (2012, p.91) “Em dança, a noção de “criação” está ligada também à de “composição.” Ou seja, no

momento em que o coreógrafo se propõe a criar uma determinada coreografia, o mesmo está através disto compondo e esta composição faz parte do processo de criação.

Alves (2007) expressa seu receio quanto à focar no produto, a coreografia final, sem que o processo seja respeitado. Na sua opinião a dança não precisa ser figurativa para comunicar algo, para ele esta preocupação com a produção acaba por podar a criação. O autor coloca que, é eminente o perigo de negar a subjetividade da dança ao esperar que esta atinja um determinado objetivo pré-estabelecido, para que seja eficiente e funcione como esperado. Sua opinião fica clara quanto a isso, quando coloca que:

Quando a produção fica alheia ao processo, há uma subtração da criação, para garantir a determinação do produto no compasso instituído. Visto por esta perspectiva, a experiência se reduz a uma relação unidirecional, pois afeta o fantasma da indeterminação, descartando a moda de Descartes, a dimensão furtiva do sensível. Todavia, aí falta a dança. (ALVES; 2007, p.4)

Mas o que caracteriza então uma composição coreográfica? Alves (2007, p. 2) aponta que “Quem dança sabe que este discorrer cinemático – também chamado de “coreografia” – é mais do que uma séria escolhida de movimentos”. São inúmeras as definições e reflexões sobre este assunto, Nassur (2012, p.18) entende que “[...] um trabalho coreográfico deve ser conduzido [...], criando conexões com lembranças vividas.” O mesmo também entende que “[...] a coreografia é o resultado de complexas emoções de sua vivência e que ela vai ser interpretada por várias outras pessoas, com as mais diferentes experiências já é um bom começo” (NASSUR, 2012, p.26)

De acordo com Pareyson (1997), a criação em dança pode ser entendida como uma descoberta, o autor coloca que alguns dizem que “a obra é fruto de uma criação absoluta do artista”, logo este é o único responsável pela criação de sua obra. Outros por sua vez, dizem “a obra já existe, e o artista não tem outra coisa a fazer senão procurar descobri-la.”

De acordo com Soter (2012, p. 91) “Embora as criações pretendam inaugurar um arranjo o qual até aquele momento não havia, mesmo assim elas não nos garantem que tudo que ali se articula seja de fato original.” Na intenção de “resolver” este impasse, Pareyson (1997, p. 192) afirma que a produção artística em dança “[...] pode ser ao mesmo tempo criação e descoberta, liberdade e obediência,

tentativa e organização, escolha e coadjuvação, construção e desenvolvimento, composição e crescimento, fabricação e maturação.”

De forma resumida, Pareyson coloca que a atividade artística é:

“[...] invenção, criação, originalidade, isto é, liberdade, novidade, imprevisibilidade: não só não há uma lei que presida à atividade do artista e á qual ele deva conformar-se, mas, antes a arte é tal justamente pela ausência de uma lei do gênero.” (PAREYSON; 1997, p.183)

Além das escolhas referentes à movimentação do bailarino, há outros elementos cênicos que fazem parte do produto de criação em dança, entre eles o figurino, o cenário, a iluminação e a possível utilização da música. Pinto (2001, p. 51) explica que a finalidade destes elementos é “compor a ideia temática desenvolvida” e ainda complementa dizendo que estes elementos são:

“[...] signos artificiais de algo encontrado na vida cotidiana ou mesmo no âmbito da fantasia humana e grandes possibilitadores do diálogo entre artistas e espectadores. Podem indicar um local, um instante ou mesmo uma situação qualquer, pincelando sutilezas do acontecimento artístico desenvolvido na cena. (2001, p. 51)

Quanto à história de como se constituiu a intenção de utilizar figurino, Motta (2010) conta que no início da história da dança na França, quando o rei Luiz XIV dançou na corte, as roupas usadas eram carregadas de informação e não tinham a intenção de evidenciar o corpo do bailarino. Ao passar dos anos com a consolidação da técnica da dança clássica, as bailarinas foram alterando o comprimento das saias na intenção de evidenciar este nível técnico. Os bailarinos por sua vez, iniciaram a utilizar malhas para intensificar a percepção do público quanto às formas dos seus corpos.

Com a contemporaneidade surgiu um novo olhar sobre a concepção dos figurinos e sua relação com os corpos dos bailarinos, conforme Cravo (2008, apud Motta 2010) “o figurino passa a ser um habitante vital para o performer, se torna pele.” Para Motta (2010) o figurino hoje é “esteriotipado e criado de acordo com a proposta cênica nem sempre pensando em um grau de movimentação mais sim, na ênfase que ele vai dar durante sua performance, assim, adequando-se ao corpo para construir uma historia.”

O que tem se mostrado um elemento de grande contribuição para a cena, já que este se torna um facilitador podendo colaborar com a movimentação do

bailarino, e contextualizando a temática do trabalho. Barba (1995, p.219) descreve sua percepção sobre a importância do figurino no teatro quando coloca que “o efeito de força e energia que o ator é capaz de manifestar é reforçado e elevado pela metamorfose do figurino em si, numa relação recíproca de troca: ator-corpo, ator-figurino, ator-no-figurino”, creio que este efeito de força do figurino no bailarino acontece de mesmo modo na dança.

A relevância da escolha do figurino parte também do significado que esta alternativa trás consigo, já que “A escolha de cor e o figurino são diretamente remetidos ao estado de espírito e intenção emocional coreográfica. Pode ser apenas uma parte, como por completo.” Nassur (2012, p.105).

Há também uma preocupação quanto ao excesso de informações no palco, já que este pode tirar o foco do espectador ao olhar para o bailarino, isto acontece quando elementos como o figurino não são bem gerenciados criando uma poluição visual. Quanto a isto Nassur explica que:

Algumas combinações de cores nos figurinos, quando colocados em profundidade, podem criar confusões visuais. A distância entre um e outro, sem uma iluminação ou ponto de referência que apresente uma possibilidade de relação visual, pode prejudicar tudo o que pensamos estar “alinhado”. (2012, p.107)

Do mesmo modo que devemos tomar cuidado quanto a todos os elementos cênicos, “precisamos cuidar para ver se o figurino não vai brigar com a proposta do tema, se não vai atrapalhar sua movimentação.” (Nassur 2012, p.111), esses cuidados são de extrema importância já que a intenção do figurino. Na grande maioria das vezes, não é criar um contraste com o restante dos elementos, e sim dialogar com eles.

Quanto ao cenário, Silva (2007) coloca que a diversidade de escolhas estéticas aderidas pelas técnicas de dança, tem relação direta com a variedade de escolhas cenográficas presentes nos espetáculos. Originalmente a presença da estrutura cenográfica era simplesmente decorativa e tinha também um caráter figurativo, ou seja, a estrutura cênica tinha a preocupação de apenas ilustrar a história a ser contada.

A autora conta que a ida dos espetáculos dos salões da corte francesa para os palcos já modificou as estruturas, porém no lugar das “maquinarias grandiosas”, assim chamadas pela autora, eram utilizados telões pintados na intenção de manter



as representações figurativas. Com o passar do tempo novos conceitos surgiram e com isso os cenários foram sendo alterados, Silva explica que:

A dança moderna com sua austeridade de concepção, trouxe na sua gênese a possibilidade de se utilizar o palco sem qualquer adorno ou referência. A ênfase deveria ser no movimento expressivo e qualquer outra interferência não era bem-vinda. (2007, p.24)

De acordo com Silva (2007) atualmente há uma enorme variação de escolhas cenográficas, há coreógrafos que utilizam vídeos e imagens projetados tanto nos bailarinos como no fundo do palco, alguns utilizam alta tecnologia em cenas que se transformam magicamente diante do expectador, elementos da natureza também vem sendo utilizados no cenário assim como objetos cênicos. Outros preferem a austeridade da dança moderna, na qual o fundo do palco é monocromático sem desenhos ou formas. Silva (2007, p. 26)

A montagem do cenário é importante tanto quanto o espaço no qual este será montado, ou seja, o local em que o espetáculo acontecerá. Quanto a isso Soter diz que “A escolha da situação em que a obra será partilhada já implica algumas questões.” (2012, p.91)

Na opinião de Pinto (2001, p. 53) ao escolher o cenário para um espetáculo de dança é necessário “respeitar, primordialmente, dois pontos básicos: criar o espaço imaginário para a compreensão ideal do espetáculo e saber do espaço necessário para o desenvolvimento coreográfico.” Silva por sua vez entende que, ao pensar em um cenário para dança é preciso levar em consideração a individualidade de cada processo, em sua opinião “A concepção cenográfica para espetáculos de dança [...] precisa atender a demandas específicas, uma vez que o espaço cênico vai ser definido a partir dos padrões criados pela coreografia.” (2007, p.22) Atualmente espaços alternativos, estão sendo utilizados para a apresentação de composições coreográficas, o palco italiano não é mais o único espaço que acolhe apresentações de dança.

A iluminação, enquanto elemento cênico, também tem sido um recurso muito utilizado na dança, a precursora desta utilização foi Loie Fuller (1862-1928), Santana conta que “As performances de Fuller foram responsáveis por indicar a existência de um potencial maior na iluminação teatral, a qual não se restringia apenas a função de clarear o ambiente.” (2006, p. 102)

Sobre a iluminação Silva (2007, p.22) diz que: “A luz enquanto elemento cênico tem sido utilizada pela dança, uma vez que é uma forma de composição que não interfere no espaço da dança propriamente dito, pelo contrário, o define e amplia.” A autora acredita que: “A iluminação para coreografia não só oferece o clima desejado, mas também pode delimitar espaços e definir cenas com muita precisão.” (2007, p.22)

Para Silva (2007, p.31), a importância do uso de uma iluminação pensada para a cena está no “impacto visual da composição da cena” ela acredita que a iluminação “de fato constitui um elemento de identificação do espaço e do tempo da ação proposta e estabelece o clima, a ambientação psicológica correta para o tema a ser desenvolvido.”

Além da composição coreográfica existem outros elementos que fazem parte da criação em dança, entre eles a música que pode ou não ser utilizada em uma composição coreográfica, sobre esta Nassur pensa que “Saber se vai se utilizar de alguma memória emocional sonora ou criar um posicionamento novo de sua coreografia na plateia vai depender muito da música escolhida.” (2012, p. 21)

A utilização da música, outrora indiscutível, também sofreu alterações, em sua gênese a dança era considerada quase que um enfeite para a música, ela estava à serviço da música. Assim como aconteceu com outros elementos cênicos a Dança Moderna revolucionou em sua época quando propôs que os bailarinos dançassem o silêncio, desde então a música tem estado, na maioria das vezes, a serviço da criação em dança.

É interessante a afirmação de Soares (2011, p. 69) quando coloca que “É inquestionável a importância da música na dança. Disso deriva a confusão que se faz acerca da natureza e da especificidade desta segunda, pois raramente a dissociam da primeira.” Por mais que aparentemente a autora reforce a ideia inicial de música na dança, ao colocar que há uma confusão quanto à dança por esta raramente não ser dissociada da música, Soares avigora a percepção de que a dança tem suas especificidades que independem da intervenção da música, mesmo que muitas vezes a música auxilie na construção da obra.

Soares (2011, p.71) explica que na técnica clássica a música era considerada essencial, com a dança moderna e contemporânea surge um novo conceito que diz que o movimento por si só já é suficiente e a partir dessa nova maneira de pensar em dança a música se tornou dispensável. Ao mesmo tempo, a autora constatou em

sua pesquisa que a utilização da música pode ser construtiva, já que esta tem um impacto no sistema motor do ser humano.

Nassur (2012, p. 93) aponta que “existe algo que, aos olhos dos profissionais da área e dos expectadores, é incontestável quando percebido – a sensibilidade musical.” Logo, o autor acredita na importância de um estudo musical da parte do coreógrafo para que a música esteja em harmonia com o restante dos elementos presentes num espetáculo. O mesmo também diz que existem pessoas que “traduzem de forma harmoniosa e corporal a frequência musical em visual.”

A escolha musical de um coreógrafo traduz muito da finalidade que este deseja atingir com o tema escolhido, de acordo com Soares (2011, p. 70):

As intenções do coreógrafo em relação à criação coreográfica podem culminar em diferentes maneiras da música inserir-se no âmbito da dança – ora como um diálogo de pergunta e resposta, ora atravessando-a, como a ignorá-la propositalmente ou até mesmo mantendo as mesmas relações da dança acadêmica, se essa proposta se conjugar ao todo da obra.

A música altera o ambiente do espetáculo, pode trazer sensações aos expectadores e se une ao movimento dos bailarinos. Toda estrutura de um espetáculo “trabalho de peso, volume, dinâmica, entradas e saídas, transições, intensidade, leitura de movimento – está diretamente ligada à música ou à ausência dela.” Nassur (2012, p.93)

Não penso que negar a música e sua utilização por completo é o caminho, Botelho (2010, p.10) acredita que “a música é um fenômeno corporal de grande receptividade” por isso basta apenas ter sensibilidade para desfrutar de suas especificidades. Até porque, como coloca Dorfles (1992, p.130) “A música, sobretudo, reencontra na dança muitas das suas leis e dos seus mistérios, além de ser o acompanhamento não indispensável, mas muitas vezes oportuno desta arte.”

Sobre todos os elementos cênicos, que podem ou não estar presente na criação em dança, assim como Silvia podemos concluir que:

Como se fosse uma pintura onde personagens irão atuar, a arquitetura do espaço cênico, da iluminação, bem como a escolha e a manipulação de objetos e outros recursos, são elementos que vão propiciar a identificação e contato entre palco e plateia. (2007, p. 21)

É importante ressaltar também que, cada membro da plateia pode atribuir significados diversos a partir de sua percepção dos elementos, logo a utilização

destes na intenção de atingir o objetivo da obra, nunca será de todo óbvia, por mais que o coreógrafo busque essa representatividade através dos elementos.

### **2.2.1 A criação na Dança do ambiente evangélico**

Em geral, na Dança do ambiente evangélico, assume-se que a inspiração, sobre a qual falo no início do texto, vem do sagrado na intenção de passar uma mensagem relacionada ao tema cristão escolhido, de proporcionar ao público sentir e entender questões referentes a este.

Os elementos cênicos seguem o mesmo padrão de uma criação de fora desse ambiente, porém o figurino adota uma linha de preservação, Mattos explica que “a roupa de um ministro não pode ser sensual”, ou seja, uma roupa que provoque desejos sexuais, a autora pede aos bailarinos evangélicos chamado de ministros, que tenham “cuidado com os decotes, transparências, marcas [...]”

As cores utilizadas nos figurinos na maioria das vezes são escolhidas a partir dos significados das mesmas, os simbolismos estão relacionados com versículos bíblicos e grande parte dos coreógrafos cristãos considera isto como referência ao fazer suas escolhas quanto às cores utilizadas nas cenas.

Alguns objetivos cênicos aparecem com mais frequência nas coreografias dos grupos evangélicos, de acordo com Luciana muitos destes elementos vem da cultura hebraica, a autora cita que os mais frequentes são:

Tecidos que podem significar água, sangue, vento, toque, envolver, cobrir e proteger. Há também fitas coloridas que lembram alegria, fogo, intensidade e fervor, arcos que indicam alianças, que são muito citadas na Bíblia, pandeiros, que fazem alusão a Miriam que dançou com centenas de mulheres após a travessia do Mar Vermelho, simbolizando a vitória em determinadas situações. E ainda há bandeiras e outros objetivos que simbolizam as nações. (2012, p. 104)

Na minha experiência enquanto coreógrafa atuando nesse ambiente percebi um possível padrão no sistema de composição coreográfica, as composições na grande maioria das vezes partem da intenção do coreógrafo e/ou do grupo de passar uma mensagem, a música escolhida é um fator determinante na escolha do tema já que esta tem o intuito de esclarecer o mesmo.

Em alguns grupos o movimento apenas figura a letra da música, os grupos mais experientes e que buscam a profissionalização, tem uma percepção diferente da criação de movimentação e não a faz de forma figurativa, ou seja, não cria

apenas movimentos diretamente relacionados com cada palavra da música, estes buscam o tema principal e desenvolvem movimentações relacionadas com este tema. A partir disto surgiu uma curiosidade quanto ao grupo Estúdio do Corpo já que este parecia se mostrar ousado ao aparentemente quebrar estes “padrões”, através de um estudo mais aprofundado busquei então perceber se o habitual se repete ou é transformado.

### **3 Descrição metodológica**

Através de uma pesquisa científica, não se espera descobrir uma verdade absoluta e imutável, no entanto, o pesquisador busca através de técnicas e instrumentos indagar sobre um determinado problema e com isso extrair possíveis respostas quanto a este questionamento. Esse sistema tem a intenção de colaborar com a evolução do conhecimento humano. De acordo com Gil (2008, p. 8) “A ciência tem como objetivo fundamental chegar à veracidade dos fatos.” Portanto, busquei através desta encontrar possíveis verdades sobre o trabalho de criação coreográfica do grupo.

Para isto, defini o tema com o qual desejo trabalhar, qual questionamento sobre este pretendo esclarecer e quais objetivos pretendo alcançar com a pesquisa. A partir disto escolhi quais são as técnicas e instrumentos necessários para atingir esses objetivos, essas técnicas e instrumentos fazem parte da metodologia do trabalho. De acordo com Minayo (2008, p.14) é “o caminho do pensamento e a prática exercida na abordagem da realidade.”

A duração da presente pesquisa foi de agosto a dezembro de 2014. Abaixo explico o modo como esta foi conduzida.

#### **3.1 Características da pesquisa**

Busco através desta, esclarecer questões que dificilmente podem ser traduzidas através de números e indicadores quantitativos logo, de acordo com Minayo (2008) a presente pesquisa pode ser classificada como sendo de caráter qualitativo. A autora também coloca que este tipo de abordagem, compreende mais do que simplesmente apresentar os resultados, se trata de perceber qual o significado dos mesmos e esta percepção irá depender diretamente do pesquisador, da maneira através da qual o mesmo analisa os resultados encontrados.

Quanto ao tipo de pesquisa, entende-se que esta é classificada como sendo descritiva-exploratória. Já que, visa proporcionar maior familiaridade do leitor com o assunto para depois então apresentar os dados extraídos através da pesquisa, estes buscam responder questões inerentes aos objetivos escolhidos para a mesma. De

acordo com Gil (2008, p. 28) “As pesquisas deste tipo têm como objetivo primordial a descrição das características de determinada população ou fenômeno”.

Este tipo de pesquisa também possui características de estudo de caso, já que será estudado um grupo de dança especificamente, na intenção de revelá-lo tal qual eu como pesquisadora o percebo através dos dados coletados pelos instrumentos de pesquisa. Faço isto, buscando não interferir nos resultados encontrados, já que esta interferência pode comprometer a pesquisa. Afirmo essa característica da pesquisa, visto que de acordo com Gil (2008) um estudo de caso consiste no estudo profundo de um ou poucos objetos, de maneira que permita seu amplo e detalhado conhecimento.

### **3.2 Sujeitos da pesquisa e instrumentos de coleta**

Como sujeito desta pesquisa escolhi o grupo “Estúdio do Corpo” que tem sua sede na cidade de Novo Hamburgo, no estado do Rio Grande do Sul e iniciou suas atividades no ano de 2003, desde então o grupo vem se apresentando em diversos lugares no Brasil e no exterior.

Os instrumentos são os recursos através dos quais coletam-se os dados pertinentes para que sejam atingidos os objetivos da pesquisa e com isso, seja também respondido o problema gerador do trabalho. Para esta pesquisa foram usados, a observação e o questionário.

Entendo que a observação é um instrumento importante na elaboração de uma pesquisa de estudo de caso, já que através dela posso constatar pelas minhas percepções como se dão os acontecimentos no ambiente estudado. Não é um dado que me é passado por alguém, mas é algo que acessei através dos meus sentidos, creio que a observação aproxima o objeto de pesquisa do pesquisador. De acordo com Gil (2008, p. 100) “A observação nada mais é que o uso dos sentidos com vistas a adquirir os conhecimentos necessários para o cotidiano”, o autor explica que o uso da observação é imprescindível numa pesquisa qualitativa.

A observação feita tem como características ser simples uma vez que de acordo com Gil (2008, p.101) “entende-se aquela em que o pesquisador, permanecendo alheio à comunidade, grupo ou situação que pretende estudar observa da maneira espontânea os fatos que ali ocorrem.” Além disto, também tem características de observação sistemática já que havia um roteiro pré-estabelecido sobre que deveria ser observado.

O questionário é de acordo com Gil (2008, p.121) “a técnica de investigação composta por um conjunto de questões que são submetidas a pessoas com o propósito de obter informações”, ou seja, é uma maneira útil e objetiva de esclarecer algumas questões relevantes à pesquisa. O autor também explica que existem três formas de formular as questões, já que o questionário pode ser com perguntas abertas, fechadas ou dependentes.

Escolhi trabalhar com perguntas abertas, já que assim dei mais espaço para a respondente que não precisou se ater a uma das opções impostas pelo questionário, mas pôde colocar suas respostas sem que se sentisse limitada. Entendo que foi de grande importância utilizar o questionário não só para extrair informações sobre o grupo, mas também para entender o método utilizado pela coreógrafa Kátia Marin ao coreografar, digo isto em vista de que é importante entender um pouco do processo de criação para entender com mais propriedade o resultado, as coreografias.

A construção do roteiro de observação e do questionário, foi realizada a partir de tópicos relacionados com os objetivos da pesquisa, a partir de temas estudados ao longo da minha estada no curso de Dança Licenciatura, especialmente nas disciplinas de Composição Coreográfica e de Análise do Movimento.

### **3.3 Coleta de dados**

Em um primeiro momento foi definido qual grupo teria mais relevância pesquisar, em vista que deveria ser um grupo de referência no Brasil e mais especificamente na região Sul. Acredito que o grupo Estúdio do Corpo é o mais adequado já que vem participando de grandes festivais de dança do ambiente evangélico e de fora dele por todo Brasil, o mesmo também vem sendo convidado a ministrar oficinas por diversos eventos evangélicos de artes. Além disto, o grupo criou um programa de férias chamado “Escola de capacitação ministerial” na qual participam pessoas de diversas partes do país na intenção de buscar um aperfeiçoamento técnico e ministerial, direcionado para o público das igrejas.

Ao realizar meu primeiro contato com a diretora do grupo, ela se mostrou disposta a ajudar em tudo que fosse necessário e me indicou que estivesse presente na mostra “Unidade na diversidade”, na qual o grupo apresentaria quatro coreografias que vem sendo exibidas em diversos lugares por onde o mesmo tem passado em suas viagens, o critério de escolha destas foi o fato de serem as únicas



apresentadas durante o período de pesquisa. A mostra aconteceu na cidade de Novo Hamburgo no estado do Rio Grande do Sul e também teve a presença de alguns alunos da escola de dança do Estúdio do Corpo, porém nas coreografias observadas apenas estavam presentes membros do grupo.

Iniciei a pesquisa das referências bibliográficas nas quais busquei me aprofundar na história da dança do ambiente evangélico e em conceitos sobre a criação em dança em geral, atentando para diversos elementos que a compõem.

No dia dez de outubro de 2014 viajei até a mostra para iniciar o processo de coleta de dados. Observei as coreografias “Sempre comigo”, “Corpo de Cristo”, “Céu na Terra” e “Doidos”. Após o momento de observação escrevi sobre cada uma delas individualmente a partir de quatorze tópicos presentes no roteiro de observação (Apêndice A). Após isto, busquei os pontos mais relevantes do que havia escrito para transformá-los num texto que serviu como base para mais adiante colocar a minha análise enquanto pesquisadora subsidiada na concepção de autores sobre os assuntos em questão.

Além da observação, o questionário (Apêndice B) realizado com a diretora e coreógrafa do grupo, trouxe dados importantes que auxiliaram no processo de análise, já que algumas dúvidas que surgiram com a observação foram esclarecidas através das respostas do questionário.

Cabe ressaltar que a pesquisa não poder ser vista como uma versão acabada e fechada da realidade e sim como uma das possíveis percepções sobre o tema, todo estudo na verdade faz parte de um processo e pode outro pesquisador contradizer um resultado por encontrar outro através de novos métodos e instrumentos. Além disso, precisamos compreender que o pesquisador enquanto ser humano possui crenças pessoais e, por mais que eu tenha buscado olhar para o tema pesquisado de forma neutra, minhas convicções estarão sempre imbricadas no meu olhar enquanto pesquisadora.

#### 4 Análise dos resultados

A análise dos resultados é um dos momentos mais importantes da pesquisa acadêmica, já que nesta pode-se colocar a opinião de autores e do pesquisador quanto aos dados coletados, buscando atingir os objetivos do trabalho. Através deste capítulo procuro organizar os dados coletados e analisá-los. O questionário respondido pela coreógrafa Kátia Marin<sup>2</sup> e a observação das coreografias servirá de subsídio para realizar essa análise.

O trabalho coreográfico do grupo está diretamente relacionado ao impulso de criação da movimentação e da temática, a partir destes são escolhidos e organizados os demais elementos presentes nas coreografias que buscam sempre evidenciar o tema. Na fala da coreógrafa em resposta ao questionário (Apêndice B), a mesma explica que este impulso pode vir da música, de versículos bíblicos e de vivências pessoais.

Se relacionarmos as composições coreográficas observadas com as maneiras através das quais os bailarinos dançam nas igrejas evangélicas atualmente, presentes no referencial teórico. Podemos classificar as coreografias “Céu na terra” e “Sempre comigo” como sendo de adoração já que buscam exaltar a Deus e demonstrar rendição perante ele. Entendo que “Doidos” pode ser classificada como uma coreografia de júbilo, já que os dançarinos demonstram através dos movimentos sua alegria por serem loucos por Jesus. Por último em “Corpo de Cristo” vemos características da dança de interseção já que nesta, os

---

<sup>2</sup> Graduada em Fisioterapia pela Feevale (NH) e pós-graduada em Osteopatia pela CBES (POA). Além disto, tem formação em Método Pilates, RPG, Reeducação do movimento, balness e alongamento consciente.

bailarinos expressam um clamor por uma igreja que demonstre mais amor para com aqueles que os evangélicos crêem que estão afastados de Jesus.

Pude perceber que das quatro coreografias observadas apenas uma utilizava objetos cênicos, nesta denominada “Céu na Terra” foram utilizados dois objetos. Um destes (Figura 1) era um véu anexado ao figurino dos dois lados e trazia a ideia de asas de anjo, já que era leve e branco, quando segurados nas suas extremidades pelas bailarinas armavam como asas. O outro era utilizado por duas bailarinas e era um véu em dégradé, que vai da cor preta ao amarelo passando pelo vermelho, quando se juntam as duas bailarinas com este véu o mesmo imita a imagem de fogo, a maneira que o véu é manipulado auxilia nessa representatividade. Percebi também que houve um profundo estudo dos objetos nos efeitos causados pela movimentação, a utilização destes elementos foi definitiva na concretização da proposta coreografia que buscava recriar como seria o céu na percepção dos evangélicos.

É importante ressaltar que de acordo com a resposta de Kátia Marin ao questionário (Apêndice B), o impulso da criação da coreografia “Céu na Terra” partiu de uma experiência pessoal da coreógrafa e também do livro de Apocalipse, no qual o apóstolo João descreve uma visão que Deus deu a ele sobre o que acontece no céu, vê-se com clareza a relação da cena coreográfica com a descrição do livro bíblico.



Figura 1 - Grupo Estúdio do corpo, coreografia "Céu na Terra"

De acordo com os dados coletados no questionário (Apêndice B), quanto à criação de movimentos com objetos cênicos, ocorrem algumas vezes

experimentações dos bailarinos. Porém, estas são direcionadas pela coreógrafa que já tem um objetivo definido para o uso destes objetos que transcende a questão da estética do movimento. Creio que a participação dos bailarinos na criação destes movimentos faz com que os mesmos se apropriem com mais facilidade dos objetos. Acredito também que embora na maior parte dos grupos de fora do ambiente evangélico o objeto cênico não seja utilizado para representar algo, principalmente se pensarmos na cena contemporânea, mesmo que subjetivamente há uma intenção pela qual o objeto está em cena e esta pode não ficar clara para o público, mas os bailarinos a conhecem. Além disto, como estou inserida no ambiente evangélico tenho um olhar de dentro desse meio sobre a coreografia, logo pode ser que alguém que não pertence ao ambiente evangélico, ao assistir a coreografia “Céu na Terra” não identifique que são asas de anjo.

Quanto ao figurino, percebi que em todas as coreografias era utilizada uma base composta por um collant e uma *legging* na maioria das vezes na cor bege que pareciam ter a função de tapar o corpo. Esta preocupação faz parte da cultura cristã, e pode ser evidenciada na fala de Matos (2010) sobre ter cuidado com as roupas utilizadas para dançar na igreja, pois estas não podem estimular a sensualidade, na opinião da autora é preciso cuidar o uso de transparências e decotes.

Podemos dizer que é um costume dos evangélicos cuidar quais partes do corpo ficam expostas, está claro que isto se reflete na dança, o que já é um dado que diferencia a dança dos evangélicos das demais, uma vez que grupos não-evangélicos costumam não se preocupar com que partes do corpo dos bailarinos aparecem. Há algum tempo, alguns vêm utilizando a nudez como recurso cênico, o que de acordo com os princípios cristãos seria inaceitável, podemos ver na bíblia (Levítico 18) Deus dando direção ao seu povo sobre não descobrir a nudez em frente aos seus parentes, logo seria incabível utilizar esse recurso na dança do ambiente cristão já que esta, neste contexto, segue os ensinamentos da bíblia.

Nos trabalhos artísticos do grupo Estúdio do Corpo é frequente o uso de saia-calça<sup>3</sup> (Figura 2) que auxiliava na movimentação já que sua amplitude evidenciava os movimentos das pernas das bailarinas, sendo o único problema o fato de que por vezes essa amplitude dificultava a movimentação quando realizada em nível baixo,

---

<sup>3</sup>A saia-calça é uma calça com a amplitude semelhante a de uma saia rodada, ou seja, quando a bailarina está com as pernas fechadas, parece ser uma saia pela quantidade de tecido que se vê, porém ao distanciar uma perna da outra o público percebe que é uma calça por ter a presença do gancho que divide a peça em duas partes.

sendo este um cuidado que os artistas da Dança precisam ter ao escolher seus figurinos para que os mesmos não atrapalhem a movimentação.



Figura 2 - Grupo Estúdio do corpo utilizando saia-calça

O figurino dos homens tinha a mesma cor que o das mulheres, porém variava na sua forma sendo sempre uma camiseta e uma calça simples. O que em minha opinião, pode demonstrar a falta de ideias quanto às roupas masculinas para dança, ou talvez seja uma tentativa de preservar uma visão mais resguardada sobre a figura do homem na igreja sendo este aquele que se veste de forma simples e pouco glamorosa. Além disso, percebo uma questão interessante de gênero quando vemos que de nove bailarinos do grupo que se apresentaram na Mostra de Dança observada, apenas dois eram do sexo masculino.

Na coreografia “Sempre comigo” é utilizado um vestido de renda bege em formato de flores, sobreposto à um *collant* verde e à uma calça-saia também verde. Para mim torna-se evidente a relação do figurino com a temática da coreografia, já que ao pensar sobre esta entendo que o uso da cor verde pode estar relacionado ao significado das cores (Anexo 1), onde de acordo com Matos (2010) o verde significa renovo, esperança, florescimento e vigor. No início da coreografia me pareceu que havia um peso na movimentação e expressão facial dos bailarinos que ao longo do tempo vai se dissipando, como se ao sentir da presença de Deus suas forças fossem sendo renovadas florescendo então uma esperança, um vigor.

Se olharmos para a lista de significado das cores (Anexo 2) de acordo com Nassur (2012) vemos também que a esperança aparece como significado da cor verde, bem como a relação com a natureza, que para mim está diretamente ligada

ao florescimento. Tomando essas duas listas como referência e observando outras cores além do verde, podemos constatar que o significado das cores para os evangélicos e para os não evangélicos se assemelha já que das sete cores que constam na lista de Nassur (2012) quatro possuem significado semelhante aos que consta na lista de Matos (2010), este fato é muito interessante porque demonstra que neste quesito, há similaridade entre a dança do ambiente evangélico e de fora dele.

Penso que escolher a cor do figurino a partir de um possível significado da mesma, atribui sentido à utilização deste. Creio que é importante que o coreógrafo tenha clareza do porquê escolheu um figurino ao invés de outro, já que este é parte integrante do corpo do bailarino em cena e para tanto, deve estar relacionado com a proposta coreográfica, tanto na escolha da cor como na forma.

Na coreografia “Doidos” o figurino era cheio de cores e de peças sobrepostas que não combinavam uma com a outra, essa poluição visual causada pelo figurino trazia uma ideia de loucura, que tinha total relação com a temática da coreografia, mais uma vez demonstrando a representatividade que o grupo busca. Já nas coreografias “Corpo de Cristo” e “Céu na terra” foram utilizados figurinos mais monocromáticos nas cores bege, branco e com detalhes prateados ou dourados. Nas duas coreografias essas cores têm relação com o significado de pureza colocado por Matos (2010), este está relacionado tanto na representação do corpo de Cristo<sup>4</sup> como na representação dos anjos e seres celestes, o que prova que também nestas duas coreografias o figurino têm relação com a temática, podemos reafirmar essa concepção ao vermos que em resposta questionário (Apêndice B) a coreógrafa coloca que escolhe um figurino que “procure comunicar melhor a mensagem” sendo isso uma forma de tentar direcionar o pensamento do público.

Creio que, em geral, o figurino tem extrema importância tanto na concepção da cena coreográfica, quanto na realização dos movimentos já que pode auxiliar e completar a cena, bem como perturbá-la e redirecionar o foco do espectador, em qualquer gênero de dança sendo este relacionado à um ambiente religioso ou não, é evidente a importância de pensar no figurino como parte da coreografia.

---

<sup>4</sup> Em I Coríntios 12: 27 e 28a diz: “Ora, vós sois o corpo de Cristo, e seus membros em particular, e a uns pôs Deus na igreja.” Neste texto vemos que na percepção dos evangélicos a igreja é considerada o corpo de Cristo.



Figura 3 - Grupo Estúdio do corpo, coreografia "Doidos"

Das quatro coreografias observadas em três a iluminação utilizada tinha relação com o momento de cada cena. Em “Céu na terra” percebeu-se o auxílio na representação de céu, já que criava uma atmosfera sugestiva além de direcionar o olhar do público e intensificar os clímaxes criados pela cena, as cores predominantes foram o azul e branco com focos vermelhos. Em “Doidos” no refrão da música e no final da mesma, a luz piscava mudando de cor de acordo com a batida da música. Na coreografia “Corpo de Cristo” o gelo seco auxiliava na iluminação que, alterava a cor de acordo com a cena, cores claras (âmbar e branco) eram utilizadas nos momentos em que a figura de Jesus entrava em cena e cores escuras (roxo, violeta e azul) quando a cena trazia a ideia de dor, sofrimento e briga. Nas duas últimas, a iluminação fechava quando havia poucos bailarinos ou estes estavam centralizados e juntos, quando ficavam espalhados e em grande quantidade a luz então se expandia, através disto percebi que a coreografia auxiliou no entendimento da cena. Embora seja com a intenção de representar algo, percebo que há um estudo do operador de luz relacionado à iluminação para poder alcançar os objetivos propostos.

Quanto à utilização do espaço, percebi que as quatro coreografias utilizavam todos os níveis<sup>5</sup> (alto, médio e baixo) a partir do conceito de níveis presente na Teoria do Movimento de Rudolf Laban. Grande parte das direções é explorada

<sup>5</sup> Sendo os movimentos de nível alto aqueles que são feitos acima da linha da cabeça, nível médio aqueles realizados na linha da cintura e nível baixo os movimentos feitos no chão.

inclusive as diagonais, percebi também que os bailarinos mudam a sua distribuição no palco frequentemente. Além disso, se posicionam em filas, rodas viradas para dentro e para fora, diagonais, filas laterais (um do lado do outro) e especificamente, na coreografia “Sempre comigo” também há um momento em que os membros do grupo estão espalhados aleatoriamente no palco e virados para direções diferentes. Penso que, a consciência corporal e espacial é mais bem trabalhada em grupos nos quais o espaço é explorado em sua totalidade, além de tornar as cenas mais dinâmicas, os dançarinos se apropriam mais da sua cinesfera e aprendem a respeitar a do outro tornando o trabalho mais rico.

Estas variações de posicionamento no palco podem ser consideradas rotineiras se compararmos com outros grupos de dança de fora do ambiente evangélico, porém pelo tempo que venho observando os grupos desse espaço, vejo que costuma-se utilizar sempre a mesma posição do início ao fim da coreografia tornando esta estática e na maioria das vezes frontal. A partir disso, já se percebe que o grupo estudado se diferencia dos grupos evangélicos, pois busca aprimorar a utilização do espaço tanto no posicionamento quanto na utilização dos níveis.

Algumas trajetórias são traçadas a cada entrada e saída, sendo estas com o objetivo de chegar até a posição pré-determinada para cada um dos membros do grupo, outras alteram a posição dos bailarinos estando estes já presentes no palco e por último, há momentos em que a trajetória está imbricada na execução dos movimentos, ou seja, ao dançar os bailarinos não ficam estáticos no que diz respeito à posição no palco, os mesmos mudam sua localização.

A diversidade de níveis, direções, trajetórias e posicionamentos no palco aparece em todas as coreografias observadas, estas fazem parte de uma concepção mais contemporânea de dança que foge da concepção tradicional da cena coreográfica, Siqueira (2006, p. 6) afirma que “Observa-se, hoje, que os espetáculos tendem a recorrer a novos aparatos, ao uso de treinamentos variados e à execução simultânea de evento no palco, complexificando-se, exigindo dos atores/dançarinos mais do que movimento” a última característica citada pelo autor, é constante no grupo estudado.

Estas entradas e saídas acima citadas, ocasionam a variação da quantidade dos bailarinos em cena. Das quatro coreografias observadas não houve nenhuma em que permanecesse durante toda a coreografia o mesmo número de dançarinos no palco, houve duos, trios, quartetos e solos no decorrer das cenas e em alguns



momentos todos os bailarinos envolvidos naquela composição coreográfica estavam presentes, esta variação é característica da técnica de Jazz na qual é de costume tornar a cena mais dinâmica. Na coreografia “Doidos” fica evidente a dinâmica de grupo quanto à diversidade do número de bailarinos e de idas e vindas dos mesmos, na coreografia “Céu na terra” sempre há múltiplos bailarinos no palco, mesmo assim percebe-se muitas trocas no que se refere à quantidade específica.

A variação da quantidade de bailarinos em cena, faz com que os estes tenham mais espaço para se movimentar no palco. Digo isto já que em resposta ao questionário (Apêndice B), a coreografa aponta que nem sempre utiliza espaços tradicionais como palcos de grandes teatros, por isso quando organiza a movimentação precisa cuidar para que esta seja facilmente alterada caso seja preciso. Ou seja, a quantidade de dançarinos em cena depende muito do espaço que estes terão para dançar, e de uma apresentação para outra pode ser alterada. Isto mostra que o grupo é flexível quanto à organização das cenas e por isso se adapta com facilidade em lugares que não são como grandes palcos italianos. Creio que é importante ressaltar que, apresentar fora de palcos tradicionais é uma característica que entrou na dança através da Dança Moderna, um marco foi a foto de Isadora Duncan<sup>6</sup> (1878 – 1927) dançando na praia e até hoje muitos grupos de dança adotam essa possibilidade de dançar em lugares diferentes.

Quanto à relação dos corpos em cena, nas coreografias “Corpo do Cristo”, “Céu na Terra” e “Sempre comigo” vê-se as sete relações estudadas por Dunlop (1979), sendo estas sentir a presença ou focar, aproximar-se ou estar perto, envolver sem tocar, tocar, abraçar ou envolver tocando, receber o peso ou carregar parcialmente e carregar levantando do solo. Na coreografia “Doidos” foram utilizadas somente três das relações, sendo estas envolver sem tocar, tocar e abraçar ou envolver tocando.

O fato dos bailarinos explorarem diversos tipos de relação no palco, é uma característica que desmistifica a ideia de que na igreja evangélica o toque na dança é pecaminoso e profano. Na concepção dos evangélicos, Deus através de seu filho Jesus foi corporificado e em todo tempo que esteve na terra se manteve santo, para isso o mesmo buscava direcionar o seu coração para o sagrado e assim, provou que o que leva o homem a pecar não é o corpo e sim a intenção do coração. Por

---

<sup>6</sup> Bailarina americana que revolucionou a história da dança ao quebrar paradigmas estabelecidos pela dança clássica, tornando-se um marco na concepção da Dança Moderna.

consequente, o fato dos bailarinos se tocarem em cena, dentro dos limites do respeito e do profissionalismo, não é um problema no meio cristão como muitos podem pensar.

É importante ressaltar que não havia um padrão de corpo, viu-se bailarinos gordos, magros, altos e baixos o que também é uma característica da concepção contemporânea de corpo, onde ser magro não é a única opção para um bailarino.

Creio que é relevante ressaltar que grande parte das diretrizes que norteiam a prática de dança dos evangélicos, está relacionada com os dogmas religiosos presentes na bíblia. Além disto, podemos ver na resposta da coreógrafa ao questionário (Apêndice B) que a própria criação da movimentação do grupo algumas vezes é motivada por versículos bíblicos, Kátia Marin chama este método de criação de Adoração com Entendimento.

Sobre as qualidades de movimento presentes da Teoria do Movimento de Rudolf Laban, constatou-se que havia grande variação quando a tempo, peso e espaço, quanto ao fluxo percebi que o fluxo contido é o mais evidente, fora isto aparecem movimentos acelerados e desacelerados, leves e fortes, diretos e indiretos. Percebi também, que movimentos indiretos e leves são mais frequentes. Em resposta ao questionário, a coreógrafa coloca que conhece a teoria de Laban, portanto, penso que esta variação é consciente.

De acordo com Bueno (1996, p. 143) o clímax é o “ponto mais agudo ou alto de uma série de fenômenos”, na dança seria então o ponto alto de um espetáculo ou de uma composição coreográfica. Das quatro coreografias observadas percebi que duas trabalhavam com vários clímaxes motivados tanto pela batida da música como pela entrada da figura de Jesus em cena, outra teve seu clímax na entrada do segundo objeto cênico e apenas uma das coreografias não trabalhou com ápices climáticos. Constatou-se então uma grande variação de método quanto ao estabelecimento de ápices climáticos o que, em minha opinião enquanto pesquisadora torna as cenas mais dinâmicas e prende a atenção do público. Caso o grupo usasse muitos momentos destes poderia dizer que a cena fica poluída, porém entendi que os clímaxes foram utilizados nos instantes em que podiam acontecer, sendo assim não confundiam o expectador.

Quanto às formas contra pontuais, vê-se também grande variação já que aparece o *Canon*<sup>7</sup>, o *Round*<sup>8</sup>, as Formas Livres<sup>9</sup>, a Fuga<sup>10</sup> e o *Ground Bass*<sup>11</sup>, sendo os dois últimos os mais frequentes. Das quatro coreografias apenas uma não utiliza mais de uma forma, ou seja, o grupo costuma utilizar mais de uma forma contrapontual na mesma coreografia, o que produz mais interesse no público que é constantemente sendo surpreendido.

No que diz respeito à apuração da técnica, pude ver que os movimentos são bem finalizados, tem início, meio e fim. Embora em raros momentos fosse planejado que um bailarino colidisse com o tempo musical utilizado pelos demais, grande parte das vezes todos dançavam sincronizados e o faziam com excelência. Na coreografia “Sempre comigo”, em alguns momentos propositalmente, os dançarinos fazem movimentos diferentes uns dos outros e logo voltam a dançar em uníssono. Estes parecem estar apropriados da movimentação além que apresentarem uma expressão corporal que fazia toda diferença na coreografia.

É evidente a presença de características do gênero da Dança Contemporânea em todas as coreografias, entre elas os movimentos feitos no chão, as contrações abdominais, as quedas, os movimentos fragmentados e o uso das partes do corpo isoladamente. Além disto, aparecem saltos, giros e uma postura de tronco oriundos da técnica de Jazz, o que me faria denominar o subgênero utilizado de Jazz Contemporâneo, caso fosse preciso denominar a escolha estética do grupo.

Embora a coreógrafa afirme, em resposta ao questionário (Apêndice B), que não utiliza como referência nenhum grupo evangélico ou não-evangélico, percebi uma semelhança com o grupo “Raça” no que se refere à técnica utilizada por ter características de Jazz e de Dança Contemporânea, além disto penso que embora busquemos ser originais e criar a partir de nossas próprias vivências e métodos, tudo que assistimos em dança repercute no que criamos.

Embora a apuração da técnica seja evidente no grupo, vejo que a intenção dos bailarinos ao dançar transcende as questões técnicas já que estes têm outra

---

<sup>7</sup> Na metade do movimento executado por um grupo de bailarinos, a outra parte do grupo executa outro movimento fazendo um efeito de cascata.

<sup>8</sup> Um mesmo movimento é repetido por um novo grupo quando o anterior está na metade.

<sup>9</sup> Os bailarinos têm liberdade total de executar os movimentos que desejarem desde que tenham coerência com a proposta coreográfica.

<sup>10</sup> O mesmo movimento pode variar de diversas maneiras e pode aparecer um movimento diferente da sequência tema e logo os bailarinos voltam à ela.

<sup>11</sup> Uma única partitura de movimentos é repetida diversas vezes e outras surgem para não tornar a composição coreográfica monótona.

preocupação. Através de seus movimentos e de sua expressão os mesmos procuram tocar a vida das pessoas com a mensagem do evangelho, e algumas vezes têm o intuito de compartilhar com o público experiências pessoais da coreógrafa com o sagrado, como vemos na resposta da mesma ao questionário (Apêndice B). Siqueira (2006, p. 5) aponta que “A dança cênica é arte, portanto, simbólica, e porta significações que transcendem o valor estético espetacular.”

Nas coreografias observadas percebeu-se que os movimentos, na maioria das vezes quando acelerados aconteciam dentro da marcação de tempo e contratempo, quando desacelerados tinham relação com a letra e melodia, em pouquíssimos momentos a movimentação acontecia sem referência de tempo musical.

A música evangélica apareceu em todas as quatro coreografias sendo duas com música em inglês e duas em português. Uma das coreografias em inglês teve uma narração como introdução à música que pareceu especificar a temática desta, já que grande parte do público não teria acesso a essa informação através da música por não entenderem a língua inglesa. Foi constatado então que fica evidente a necessidade de passar uma temática específica através das composições coreográficas do grupo, sendo esta também uma característica específica da dança dos evangélicos.

Entendo que a utilização de música evangélica já é um fato que diferencia a dança deste ambiente, já que fora deste não costumam ser utilizadas este tipo de música, outro fator que promove esse distanciamento é que os grupos de dança contemporânea buscam romper com a proposta de passar uma mensagem específica para o público, já no grupo estudado vemos esta proposta constantemente. Logo, o grupo possui características de dança contemporânea, porém sem promover esse rompimento, diferenciando-o dos demais grupos contemporâneos.

Sobre a criação das composições coreográficas, em resposta ao questionário (Apêndice B), a coreógrafa coloca que normalmente são coletivas no que se refere à movimentação, ou seja, as sequências coreográficas são criadas muitas vezes pelos bailarinos, a partir de uma direção dada pela coreógrafa quanto ao tema gerador. Das quatro coreografias observadas apenas em “Sempre comigo” houve uma criação totalmente coletiva, não havia uma ideia pré-estabelecida e a coreógrafa apenas organizou as cenas.

Ao pensar no lugar dos bailarinos neste processo, entendo que é importante enxergarmos como isto se deu desde a dança clássica na qual, como conta Bourcier (1987), o bailarino era considerado apenas um intérprete reproduzindo exatamente aquilo que o coreógrafo lhe solicitava sem ter autonomia para criar e modificar as cenas. Com a chegada da Dança Moderna os bailarinos se tornaram mais do que intérpretes e passaram a ser criadores do seu trabalho. Hoje na dança contemporânea grande parte dos bailarinos participam da criação das sequências assim como vemos no grupo estudado, porém no mesmo ainda existe o direcionamento de uma temática pela coreógrafa, o que se distancia da proposta contemporânea de dança.

Embora apenas a coreografia “Corpo de Cristo” apresentasse muitos movimentos figurativos, todas as demais coreografias buscavam apenas representar algo. Ou seja, embora os movimentos não fossem como uma mímica, imitando exatamente o que dizia na música, os mesmos juntamente com os outros elementos de cena tinham o intuito de representar uma ideia, um conceito ou até mesmo ilustrar um ambiente, sendo assim o público tem um papel de simples expectador apenas absorvendo as ideias pré-estabelecidas pela coreógrafa.

Ao falar sobre a relação da criação dos movimentos com a música a coreógrafa afirma: “já tive movimentações criadas antes da música, movimentações criadas a partir da música e já fizemos coreografias no silêncio ou com uso só de fala.” Isto evita o uso de movimentos figurados nas coreografias.

Para que fique mais claro, vou exemplificar falando sobre a coreografia “Céu na terra”, na qual os movimentos não tinham conexão direta com cada palavra dita na música. Porém, era nítido que a mesma buscava representar o céu da maneira que os evangélicos crêem que este seja, bem como entusiasmar a plateia sobre a ida para o céu e ainda durante todo o tempo a coreografia demonstra um estado de adoração e rendição à Deus. Na Coreografia “Doidos” toda concepção de cena traz essa ideia de loucura e uma percepção de que estão de fato todos doidos, na narração final a frase “Loucos por Jesus” explica a conexão daquele ideia de loucura com os evangélicos.

Um fator que evidencia o uso de representação é que ninguém precisou me explicar qual a intenção da cena para que eu a compreendesse, toda interpretação que fiz foi baseada apenas na observação. Há pouca subjetividade, basta que o público assista para entender a intenção das coreografias, isto é claro levando em

consideração de que o público que os assiste é participante do ambiente evangélico, talvez alguém que não fizesse parte deste ambiente teria outra interpretação das cenas.

Se formos observar a história da relação do público com a cena coreográfica, de acordo com Katz (2013) o mesmo ser considerado apenas um expectador é uma percepção anterior à inserção de novos conceitos na dança. Com a chegada da contemporaneidade a platéia foi reposicionada como coparticipante. A autora diz que “de repente a dança não era mais a mesma: não lhe dava o que ele [o público] esperava e ainda pedia dele um outro tipo de comportamento” (2013, p.41) Talvez a dança do ambiente evangélico perde de explorar novas perspectivas quando se propõe a coreografar direcionando a compreensão da platéia, deixando de desfrutar de uma percepção mais contemporânea da cena que permite que os expectadores interpretem de maneiras diferentes o mesmo trabalho coreográfico.

Fica claro que os movimentos figurativos não estão tão presentes nesse grupo, porém a representatividade é constante e a busca pela mesma é evidenciada na resposta da coreógrafa ao questionário (Apêndice B) quando esta coloca que cria as “sequências, as coreografias, a algumas cenas da coreografia baseadas em cima da palavra de Deus.”

Tanto a movimentação quanto o uso de todos os demais elementos já citados, tem a intenção de tocar as pessoas de forma clara e precisa transmitir a elas uma mensagem. Quanto a isto, Rookmaaker (2010) conta que se pensarmos na história das artes percebemos que antes do século 18 as obras de artes do ambiente cristão eram tidas como referência em todo o mundo, principalmente na Europa. Como exemplo, o autor cita os vitrais das igrejas e a arquitetura das mesmas e coloca que estas são até hoje admiradas e muitas se tornaram pontos turísticos. Porém, com as reformas que a arte em geral sofreu nesse século, as artes das igrejas perderam o seu lugar por deixar de se preocupar em ser arte no momento em que se propõem a pregar de forma literal através das artes. Ao falar sobre os artistas cristãos de antigamente o autor coloca que:

Eles não comprometeram a sua arte. Não estavam produzindo ferramentas de propaganda religiosa ou publicidade santa. E precisamente por isso suas obras foram tão profundas e importantes. Elas não eram um meio para o fim de ganhar almas; eram significativas em si e um fim em si mesmas. Elas eram para a glória de Deus. (ROOKMAAKER, 2010, p.37)

O autor explana que a arte nunca vai ocupar o lugar da pregação falada da bíblia e que ao tentar fazê-lo acabará sendo frustrada, não que não possa acabar por atingir este objetivo de passar uma mensagem e de tocar vidas. Porém, se as pessoas deste ambiente se dedicassem a fazer arte com qualidade atrairia muito mais a atenção das pessoas que não são evangélicas e estas passariam a admirar novamente a arte criada pelos evangélicos. O mesmo também acredita que a arte tem o potencial de transmitir o que está no mais profundo do ser humano e que quando alguém se converte à Cristo passa a ser cheio dele, e ao fazer arte estará reverberando o que está no seu íntimo e com isso acabará por transmitir a mensagem de Jesus sem que o faça de forma superficial ou forçada.

Creio que é importante pensarmos também na percepção de Siqueira (2006) quando esta coloca que a dança é composta por movimentos que consciente ou inconscientemente comunicam algo, todos os atravessamentos compõem o indivíduo que ao dançar e se movimentar acabam por comunicar o que está dentro de si, sendo assim não haveria a necessidade de contar uma história com o corpo.

Um fator que possivelmente influencia a dança do ambiente evangélico a permanecer condicionada da maneira que Rookmaarker acredita não ser o melhor caminho, são os julgamentos do público que costuma assistir a dança neste ambiente. Penso isso já que conforme Katz (2013), na história da dança também foi assim, a autora conta que as pessoas passaram a acusar a dança de não mais ser dança por estar sendo feita de uma maneira diferente do que o público estava acostumado a vê-la, da mesma forma pode acontecer com o público evangélico ao se deparar com uma dança que não mais deixa óbvia a mensagem que os bailarinos querem passar e este seria um possível motivo que os impede de fazer diferente.

## 5 Considerações finais

A presente pesquisa trouxe-me subsídios para responder a questão norteadora deste estudo, no qual busquei descrever e refletir sobre a criação em Dança no grupo Estúdio do Corpo traçando paralelos com o que venho observando dos demais grupos evangélicos e não evangélicos.

Através desta pude constatar que o grupo compõe suas coreografias a partir do método, denominado pela coreógrafa Kátia Marin de “adoração com entendimento”. Neste a mensagem principal contida em versículos bíblicos e experiências pessoais servem de referência para a criação de sequências de movimentos, que de acordo com a coreógrafa, algumas vezes são compostas em conjunto com os bailarinos a partir do direcionamento da mesma quanto ao tema.

O grupo utiliza a técnica de Jazz na criação da movimentação, isto ficou evidente no posicionamento do tronco dos bailarinos, e na utilização de saltos e giros característicos desta técnica, bem como a variação do número de bailarinos em cena e as constantes entradas e saídas. A técnica de Dança Contemporânea também é utilizada, foram identificados movimentos em contato com o solo, contrações abdominais, quedas, movimentos fragmentados e o uso das partes do corpo isoladamente.

Tive como objetivo, identificar elementos específicos de um grupo evangélico de Dança, quanto a isso pude constatar que o principal elemento é a busca por comunicar uma mensagem e a utilização de todos os elementos cênicos, como figurino, iluminação e objetos para chegar a esta finalidade. A utilização de música evangélica em todas as coreografias observadas, também é um diferencial da dança deste ambiente.

Embora a movimentação dos bailarinos não seja figurativa, como tenho visto em grande parte dos grupos evangélicos, a intenção de passar uma mensagem bíblica para o público, algumas de forma mais explícita do que as outras, faz com que este tenha um cunho representativo que não faz parte da proposta contemporânea na qual público tem a liberdade de interpretar as cenas sem ser direcionado a entender de uma ou outra maneira. O grupo se difere de outros que possuem características de Dança Contemporânea.



Um quarto elemento que identifiquei ser específico da dança realizada pelos evangélicos, é que todas as escolhas estão relacionadas com a bíblia e seus padrões. A preocupação dos bailarinos ao tapar algumas partes do corpo para dançar, as cores de acordo com o seu significado presente na bíblia, a relação da temática com versículos ou com experiências da coreógrafa com o sagrado e a utilização de músicas evangélicas que declarem devoção à Deus são alguns fatores que exemplificam a relação da dança do ambiente evangélico com a bíblia.

Outro objetivo do trabalho era analisar possíveis semelhanças e diferenças entre os produtos da Dança no espaço evangélico e fora dele. Quanto a isso constatei que o grupo se assemelha aos que não pertencem ao ambiente evangélico na busca pela apuração da técnica procurando realizar os movimentos com precisão. Na utilização do espaço vemos a diversidade de níveis, direções, trajetórias e posicionamentos no palco que também são características presentes em grupo não evangélicos de dança.

Quanto a estes fatores, se traçarmos um paralelo entre o grupo estudado e os demais grupos evangélicos, vemos uma grande evolução, porém ao comparar com grupos não evangélicos com os quais tenho tido contato durante a minha estada na universidade, percebi que a criação artística é comum, estando as maiores diferenças na relação com questões religiosas.

Ao realizar este estudo pude repensar o meu fazer artístico no ambiente evangélico, já que refleti através dos dados constatados sobre outras maneiras de fazer a dança no espaço cristão sem que se perca a real essência da dança realizada por nós evangélicos. Entendi que as composições coreográficas são muito mais do que histórias contadas através de movimentos e que permitir que os expectadores façam sua própria interpretação da cena não impede que os mesmos sejam tocados. Penso agora, que basta construir meu próprio processo artístico a partir das minhas vivências, inclusive no curso de Dança Licenciatura, e ao dançar a verdade que está em mim vai reverberar e tocar o público sem que eu precise estabelecer de que maneira vai se dar esse processo.

Pude compreender que, diferente do que muitas vezes se espera da dança presente no contexto evangélico, o grupo estudado não faz mímica ao dançar, ou seja, não figura cada palavra dita na música, mas sim realiza movimentos com elevado nível técnico. Outra questão que acredito ser importante ressaltar, é que os

corpos dos bailarinos estabelecem diversos tipos de relações em cenas, o que desmistifica a ideia de que bailarinos evangélicos ao dançar não podem se tocar.

Creio que a dança feita pelos evangélicos pode estar num processo de transformação assim como foi com a história da dança em geral, onde havia um padrão pré-estabelecido de como a dança deveria acontecer e aos poucos a contemporaneidade foi agregando novas formas de coreografar. Se compararmos o grupo estudado com os demais grupos evangélicos, já vemos uma grande mudança pois o figurativo já não aparece com tanto força, a apropriação da técnica é elevada e a utilização do espaço e de outros elementos é extremamente diversificada. É possível que com o passar do tempo esse novo olhar mais contemporâneo de uma dança mais subjetiva, seja acrescentado aos grupos de dança evangélicos que como o Estúdio do Corpo, buscam se atualizar e aprimorar cada vez mais. O estudo apontou para um futuro aprofundamento sobre a utilização da representatividade nas coreografias evangélicas de dança.

Ao fruir, ler e refletir sobre todas as questões que permeiam essa pesquisa não busco de forma alguma criticar ou condenar um ou outro modo de fazer dança. Ao assistir o grupo estudado percebi que o mesmo transmite o que está dentro de si, vê-se que os bailarinos têm imbricado em cada movimento uma verdade e a comunicam. Também fica evidente a preocupação do grupo em fazer um trabalho de elevado nível técnico, o estudo dos elementos e dos movimentos se faz presente a cada coreografia dançada. Penso que explorar novas possibilidades de concepção da cena, poderia enriquecer o trabalho da dança criada pelos evangélicos e ainda atrair de volta os olhares dos demais artistas e apreciadores de arte que não estão inseridos neste meio.

## REFERENCIAS

BARBA, Eugenio; SAVARESE, Nicola. **A arte secreta do ator**: Dicionário de Antropologia teatral. Campinas: Hucitec, 1995. 219 p.

BÍBLIA DE ESTUDO ALMEIDA. Berueri: Sociedade Bíblica do Brasil, 1999.

BÍBLIA. Português. **Bíblia de estudos Almeida**. 2. ed. Revista e atualizada. São Paulo: Sociedade bíblica, 1999.

BOTELHO, Iguaraciara da Silva Zeferino. **A dança e a música como elementos construtores no processo ensino–aprendizagem**. Disponível em: <<http://www.filologia.org.br/cluerj-sg/anais/ii/completos/comunicacoes/iguaraciaraasilvazeferinobotelho.pdf>> Acesso em: 20 de Outubro de 2014.

BOURCIER, Paul. **História da dança no ocidente**. São Paulo: Martins Fontes, 1987. 17p.

CARVALHO, Keila M. F. de M. **O corpo como espaço de Louvor e adoração mediante a Dança**. 2006. 39 f. Dissertação (Mestrado em Ciências da religião) – Universidade Católica de Goiás, Goiânia, 2006. Disponível em: <[http://tede.biblioteca.ucg.br/tde\\_busca/arquivo.php?codArquivo=384](http://tede.biblioteca.ucg.br/tde_busca/arquivo.php?codArquivo=384)> Acesso em: 20 de Outubro de 2014.

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

DORFLES, Gillo. **O devir das artes**; tradução Píer Luigi Cabra; revisão da tradução Eduardo Brandão.- (Coleção A).- São Paulo: Martins Fontes, 1992. p 130.

KATZ, Helena. Dança, coreografia, imunização. In: NOLF, Angela; MACEDO, Vanessa. (Org.). **Pontes Movéis**: Modos de pensar a arte em suas relações com a contemporaneidade. São Paulo: Cooperativa Paulista de Dança, 2013. p. 41-47.

LABAN, Rudolf. **Domínio do movimento**. São Paulo: Summus, 1978. 24 p.

LIMA, Welington F. Dança litúrgica: modismo ou manifestação cultural. In. III CONGRESSO INTERNACIONAL DE HISTÓRIA DA UFG, 6., 2012, Jataí. **Anais eletrônicos...** Jataí: UFG, 2012. Disponível em: <[http://www.congressohistoriajatai.org/anais2012/Link%20\(66\).pdf](http://www.congressohistoriajatai.org/anais2012/Link%20(66).pdf)> Acesso em: 11 nov. 2014.

MATOS, Gisela. **Profetas da dança**. Minas Gerais: Ministério dança pelas nações, 2010.

MOTTA, Everson. **Figurino ou segunda pele?** Disponível em: <[http://corpoagente.blogspot.com.br/2010/05/figurino-ou-segunda-pele\\_29.html](http://corpoagente.blogspot.com.br/2010/05/figurino-ou-segunda-pele_29.html)>Acesso em: 20 de Outubro de 2014.

NASSUR, Octávio. **Culinária Coreográfica**: Desmedidas para iniciantes na Cozinha Cênica. Porto Alegre: ed. do autor, 2012.

PAREYSON, Luigi – **Os problemas da estética**. São Paulo, Livraria Martins Fontes, 1997.

PINTO, Maria Cristina. **Os elementos do espetáculo de dança na experiência criativa do dançarino autor**. 2001. 223 f. Dissertação (Mestrado em Artes) – Instituto de artes, Universidade Estadual de Campinas, Campinas, 2001.

POLET, Andréia Silva. **A presença da dança no louvor e adoração a Deus**. 2010. 43 f. Trabalho de Conclusão de Curso (Graduação em Dança Licenciatura Plena) – Universidade de Cruz Alta, Cruz Alta, 2010.

PRESTON, Valerie Dunlop. **Dance is a language, isn't it?** London: Laban Centre for Movement and Dance, 1987.

REVISTA DANÇAR. São Paulo: Dançar Empresa Editorial de Comunicações, 1985-

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

SANTANA, Ivani. Ação dança – tecnologia. In: \_\_\_\_\_. **Dança na cultural digital**. Salvador : EDUFBA, 2006.p. 98-122. Disponível em<<http://static.scielo.org/scielobooks/zn6c5/pdf/santana-9788523209056.pdf>> Acesso em: 11 nov. 2014.

SILVA, Eliana R. **Encenação e Cenografia para Dança**. Disponível em:<[http://www.iar.unicamp.br/lab/luz/ld/C%EAAnica/dan%E7a/Pesquisa/iluminacao\\_e\\_cenografia\\_para\\_danca.pdf](http://www.iar.unicamp.br/lab/luz/ld/C%EAAnica/dan%E7a/Pesquisa/iluminacao_e_cenografia_para_danca.pdf)> Acesso em: 11 nov. 2014.

SIQUEIRA, Denise da Costa Oliveira. **Corpo, comunicação e cultura**: a dança contemporânea em cena. Campinas: Autores associados, 2006.

SOARES, Daniela Luciana Pereira. **Diálogos entre Música e Dança**: A Formação Musical do Artista da Dança. 2011. 126 f. Monografia (Especialização em Educação Musical) –Universidade Federal de Minas Gerais, Minas Gerais, 2011.

SOTER, Sílvia. A criação em dança. Disponível em: <<http://www.universidadedasquebradas.pacc.ufrj.br/wp-content/uploads/2013/03/A-criacao-em-danca.pdf>> Acesso em: 23 de Outubro de 2014

TORRES, Luciana P. **A Dança no Culto**: A busca do momento e da razão pela qual os cristãos deixaram de dançar em seus cultos, bem como o caminho de sua redescoberta. Goiânia: Kelps, 2012.

## Apêndices

## APÊNDICE A – Roteiro de observação

### Roteiro de Observação

Perceber:

1. Se há utilização de objetos cênicos nas coreografias (Como ele é usado, como manipulam ele, fica como um cenário. Explicar sobre o objeto.)
2. Se há utilização de música (Se a coreografia é o tempo inteiro com música, se é a música é gospel, se é instrumental.)
3. Como se dá a utilização do espaço (se as coreografias exploram os níveis e direções, se os bailarinos se distribuem de forma diversificada no palco e qual a trajetória dos bailarinos)
4. Se os movimentos são figurativos e representativos (Aqui pensa que talvez ela não faça figurativo conforme a música, mas represente o contexto)
5. A apuração da técnica (finalização dos movimentos, limpeza da coreografia, apropriação dos bailarinos com a movimentação, quais as técnicas presentes)
6. Qual a relação da iluminação com a cena? (se a iluminação interfere na cena, se direciona o olhar do expectador.)
7. Qual o figurino utilizado e como ele se relaciona com a proposta coreográfica? (quais cores ou estampas são utilizadas, se existe relação com o significado das cores, se foi feito dentro do método sem costura, se evidencia o movimento dos bailarinos)
8. Qual a variação da quantidade de bailarinos no palco? (se há entradas e saídas, se tem partes com solos ou duos.)
9. Qual é a relação dos corpos em cena? (explicar a partir das 7 relações estudadas na disciplina de composição coreográfica III – sentir a presença ou focar, aproximar-se ou estar perto, envolver sem tocar, tocar, abraçar ou envolver tocando, receber o peso ou carregar parcialmente e carregar levantando do solo)
10. Quais as características dos corpos dos bailarinos? (se não todos magros ou alguns mais gordos, se segue um padrão de corpo de bailarino clássico.)
11. Quais as qualidades de movimento utilizadas?
12. Qual a relação de tempo presente na movimentação dos bailarinos? (se os movimentos são acelerados, desacelerados, se para, se tem uma contagem, se

varia de um tempo para outro ou passa toda coreografia na mesma marcação de tempo.)

13. Existe um clímax nas coreografias? Em que parte ele acontece e motivado pelo que?

14. São utilizadas formas contrapontuais? (*Ground Bass, Round, Canon*, fuga ou formas livres)

## APÊNDICE B – Questionário para a coreógrafa Kátia Marin

### Questionário para a coreógrafa Kátia Marin

**1. Quem cria as composições coreográficas é a diretora/coreógrafa do grupo, ou esta parte do processo é feita de forma colaborativa? Como foi nas quatro coreografias assistidas: “Céu na terra”, “Corpo de Cristo”, “Doidos” e “Sempre comigo”?**

Normalmente as criações são coletivas, eu normalmente já tenho uma ideia, tenho a direção, eu organizo e o que eu distribuo são as sequências, o pessoal me ajuda a montar as sequências coreográficas e eu monto a estrutura da coreografia. Nas coreografias “Céu na Terra”, “Corpo de Cristo” e “Doidos” as idéias foram minhas, a estrutura geral delas foi minha também, só no “Sempre comigo” que foi realmente uma criação bem mais coletiva, o pessoal criou sequências e depois eu dei só uma organizada, mas eu não tinha uma ideia pronta ainda.

**2. De onde parte o impulso para a criação dos movimentos? É da música, de versículos, de vivências pessoais ou algum outro motivo? Como foi nas quatro coreografias observadas?**

O impulso pra criação dos movimentos vem de todas essas áreas. Já tiveram vezes que vieram da música, outras dos versículos, na verdade nós sempre usamos os versículos, independente do que deu o impulso principal. Mas às vezes foi da música e às vezes de vivências. O “Céu na terra” partiu de uma experiência pessoal minha e também do livro de Apocalipse, “Corpo de Cristo” foi uma música que eu estava escutando e comecei a pensar a respeito da coreografia e o Doidos foi de uma vivência também, foi uma experiência que eu tive que depois me remeteu ao que eu queria abordar e o “Sempre comigo” na verdade foi dos versículos.

**3. Qual ou quais grupos evangélicos de dança que utilizas como referência na criação coreográfica do Estúdio do Corpo?**

Não tem nenhum grupo de dança que a gente utilize como referencia pra nossa criação coreográfica, nem evangélico nem não evangélico.

**4. Além destes existe algum grupo não evangélico que utilizas como referência?**

Idem a resposta número 3.



**5. Quais estratégias de composição coreográfica você utiliza? Você se baseia em algum autor, qual?**

Na verdade a gente utiliza o que a gente chama de adoração com entendimento que é criar as sequências, as coreografias, a algumas cenas da coreografia baseadas em cima da palavra de Deus. Não tenho utilizado nenhum autor.

**6. Percebi através da observação, que há uma grande variação no uso do espaço, como tu organizas a utilização do espaço na cena?**

Eu vou organizando isto à medida que eu vou montando a coreografia e de acordo também com o lugar que eu tenho pra trabalhar, normalmente não são lugares muito grandes então a gente precisa de coreografias que sejam bem adaptáveis porque a gente vai pra muitos lugares que nem sempre são teatros, nem sempre tem uma estrutura adequada então eu procuro me preocupar com todas essas questões enquanto eu estou montando.

**7. Sobre a utilização de objetos cênicos, a criação da movimentação destes objetos acontece através de experimentação dos bailarinos quanto a estes, para que haja a escolha dos movimentos que irão para a cena ou isto é feito através de método diretivo?**

Às vezes a gente faz algumas experimentações, mas normalmente é feito através de método diretivo. Tem um objetivo de colocar aquele objeto ali, não só uma função estética, a partir desse momento nós passamos a experimentar algumas coisas.

**8. Quando você escolhe o figurino, procura relacioná-los com a temática da coreografia? Se sim, a partir do que se dá essa relação?**

Quanto ao figurino, a gente procura relacionar sim com a temática da coreografia, eu trabalho muito em cima das cores e também de algo que procure comunicar melhor a mensagem e que também seja de acordo com a movimentação que eu estou executando.

**9. A movimentação é criada a partir da música escolhida ou a escolha da música depende da movimentação criada? Existem coreografias do Grupo sem música?**

Já tive ambos os casos, já tive movimentações criadas antes da música, movimentações criadas a partir da música e já fizemos coreografias no silêncio ou com uso só de fala.

**10. Como se dá a escolha da temática das coreografias?**

Acredito que a temática se dá muito com aquilo que a gente quer comunicar, tem muito a ver com a minha vivencia pessoal, aquilo que tenho vivido no momento, no meu relacionamento com Deus, com as coisas que Deus nos fala e orienta, com lugares que a gente vai que a gente percebe que existe uma mensagem que pode ser falada ali.

**11. Você conhece e utiliza a Teoria do Movimento de Rudolf Laban ao variar a qualidade dos movimentos quanto aos fatores tempo, espaço, fluxo e peso?**

Conheço e utilizo a teoria de uma forma indireta, já li a respeito e já me interei mas não é algo em que estou totalmente focada.

**12. Em que se assemelham as coreografias entre grupos evangélicos e não evangélicos?**

Se assemelham em movimentos e alguns aspectos técnicos.

**ANEXOS**

## **ANEXO A – Lista de significado das cores**

### **Lista de significado das cores segundo Matos (2010, p. 19-21)**

Vermelho (escarlata, carmesim) – sangue (remissão de pecados), reconciliação, sacrifício (Hebreus 9:12-14).

Azul – céu (chuva), graça celeste, revelação divina, autoridade (Ester 8:15).

Púrpura / Roxo – realeza, majestade.

Branco – pureza, santidade, justiça (Ap 19:8).

Prata – redenção, palavra de Deus.

Ouro, dourado – divindade e a glória de Deus (Êxodo 40).

Bronze, cobre, Metal – julgamento (Números 21:9).

Amarelo – celebração e alegria (em referência ao óleo) unção, glória de Deus (Ezequiel 1:4).

Verde – nova vida, florescimento, renovo, vigor, prosperidade, esperança.

Marrom / Cinza – arrependimento e humilhação.

Laranja – fogo e Espírito Santo, louvor.

Ameixa – riqueza, abundância, ser cheio do Espírito Santo.

Preto – pecado, morte.

## **ANEXO B – Lista de significado das cores**

### **Lista de significado das cores segundo Nassur (2012, p. 105)**

Branco – síntese de todas as cores. Representa a pureza da alma. É a cor da paz e da perfeição. Pode simbolizar a claridade, mas ao mesmo tempo, palidez, frieza e esterilidade.

Preto – cor que absorve as demais; símbolo da escuridão, da interrupção da vida, do sofrimento, da dor, do silêncio, do abismo, do medo, do luto.

Vermelho – cor do fogo, do perigo, da paixão; símbolo da coragem, da vitalidade/ cor da felicidade (no Oriente).

Laranja – cor do aconchego e do bem-estar; símbolo do otimismo e da generosidade. Representa esperança, juventude, prosperidade.

Amarelo – cor do sol, da luz; símbolo de riqueza e de alegria.

Verde – símbolo do equilíbrio. Relaciona-se com a natureza – princípio e fim de tudo. Representa esperança, juventude, prosperidade.

Azul – cor da purificação e da busca da verdade interior. É a cor do mar e do céu. Pode exprimir distanciamento e aproximação. Simboliza serenidade, harmonia, amor e fidelidade.