



UNIVERSIDADE FEDERAL DO CEARÁ
INSTITUTO DE CULTURA E ARTE
CURSO DE LICENCIATURA EM DANÇA

CARLOS EDUARDO MACÊDO SAMPAIO

DANÇA CRISTÃ
(AQUELA QUE NÃO SE VÊ)

FORTALEZA
2022

CARLOS EDUARDO MACÊDO SAMPAIO

DANÇA CRISTÃ
(AQUELA QUE NÃO SE VÊ)

Monografia apresentada ao curso de Licenciatura em Dança do Instituto de Cultura e Arte da Universidade Federal do Ceará, como requisito parcial à obtenção do título de Licenciado em Dança.

Orientador(a): Prof. Dr. Pablo Assumpção Barros Costa.

FORTALEZA

2022

Dados Internacionais de Catalogação na Publicação
Universidade Federal do Ceará
Sistema de Bibliotecas

Gerada automaticamente pelo módulo Catalog, mediante os dados fornecidos pelo(a) autor(a)

S182d Sampaio, Carlos Eduardo Macêdo.

Dança Cristã (aquela que não se vê) / Carlos Eduardo Macêdo Sampaio. – 2022.
49 f. : il. color.

Trabalho de Conclusão de Curso (graduação) – Universidade Federal do Ceará, Instituto de cultura e Arte, Curso de Dança, Fortaleza, 2022.

Orientação: Prof. Dr. Pablo Assumpção Barros Costa.

1. Dança cristã. 2. Dança moderna. 3. Espetáculo. 4. Dramaturgia. 5. Performance. I.
Título.

CDD 792.8

CARLOS EDUARDO MACÊDO SAMPAIO

DANÇA CRISTÃ
(AQUELA QUE NÃO SE VÊ)

Monografia apresentada ao curso de Licenciatura em Dança do Instituto de Cultura e Arte da Universidade Federal do Ceará, como requisito parcial à obtenção do título de Licenciado em Dança.

Orientador(a): Prof. Dr. Pablo Assumpção Barros Costa.

Aprovado em dd/mm/aaaa.

BANCA EXAMINADORA

Prof. Me. Antonio Layton Souza Maia
Universidade Estadual do Ceará (UECE)

Profa. Me. Rosa Ana Fernandes de Lima
Universidade Federal do Ceará (UFC)

Prof. Dr. Pablo Assumpção Barros Costa
Universidade Federal do Ceará (UFC)

*“Vamos combinar / Pelo nosso bem /
Vamos melhorar / Fazer valer o que já
tem.” (TAIS, 2020).*

RESUMO

O presente trabalho tem como objetivo principal a investigação do corpo material e espiritual do dançarino cristão para mitigar a expectativa espetacularizada da dança cristã. No primeiro capítulo, discorro sobre as relações do corpo com a dimensão invisível e/ou espiritual presentes tanto na cena da Dança Cristã como na cena da dança moderna, focando nas investigações corporais de Martha Graham, a fim de propor o conceito de gesto inconclusivo. No segundo capítulo, desenvolvo também o conceito de adoração, o qual constitui tanto um estado de corpo performático no cotidiano do artista cristão quanto uma atividade dramaturgica no contexto de criação artística. Por fim, no terceiro capítulo, apresento relatos descritivos e minuciosamente detalhados de ensaios realizados por mim, sem a intenção de criação de um espetáculo para ser apresentado, mas com o objetivo de compreender como se aplicam, na vivência corporal, os conceitos e as discussões levantadas nos capítulos anteriores.

Palavras-chave: Dança cristã. Dança moderna. Espetáculo. Adoração. Dramaturgia. Performance.

ABSTRACT

This monograph has as its main objective the investigation of the material and spiritual body of the Christian dancer to mitigate the spectacularized expectation of a Christian Dance. In the first chapter, I discuss the body's relations with the invisible and/or spiritual dimension present both in the Christian Dance scene and in the modern dance scene, focusing on Martha Graham's body investigations, in order to propose the concept of inconclusive gesture. In the second chapter, I also develop the concept of worship/adoration, which constitutes both a state of the performing body in the daily life of the Christian artist and a dramaturgical activity in the context of artistic creation. Finally, in the third chapter, I present descriptive and meticulously detailed reports of rehearsals carried out by me, without the intention of creating a show to be presented, but with the aim of understanding how the concepts and discussions raised in previous chapters are applied in bodily experience.

Palavras-chave: Christian dance. Modern dance. Spectacle. Adoration. Dramaturgy. Performance.

SUMÁRIO

1	INTRODUÇÃO	08
2	O GESTO INCONCLUSIVO	10
3	O CORPO ADORAÇÃO-DRAMATURGIA-PERFORMANCE	18
4	RELATOS DE UM ADORADOR	27
4.1	Primeiro ensaio	30
4.2	Segundo ensaio	36
4.3	Terceiro ensaio	41
4.3.1	<i>Para tentar parar a guerra</i>	44
5.	CONCLUSÃO	46
6.	REFERÊNCIAS	48

INTRODUÇÃO

Há grande escassez em se tratando de pesquisas acadêmicas relacionadas à dança cristã, já que o entendimento sobre ela como um campo de saber autônomo dentro do meio protestante é muito recente. Isso porque, como foi desenvolvido nesta pesquisa, ela sempre esteve em segundo plano em relação a outros organismos presentes nas igrejas cristãs, tornando-a uma mera linguagem instrumental, isto é, um meio de propagar o Evangelho. Um sintoma muito evidente é que os poucos trabalhos acadêmicos desenvolvidos sempre se limitam em descrever e apresentar as características da dança que ocorre nos cultos ou em apresentações expositivas, como em escolas de adoração, festivais, workshops e datas comemorativas, sem uma investigação mais aprofundada.

Qualquer pesquisa rápida e rasa feita em navegadores online vai fornecer enormes listas de significados, por exemplo, para compreender a aplicação das cores, dos objetos cênicos (chamados de “instrumentos proféticos”), da escolha de figurino, iluminação e cenário, e quais movimentos devem ser associados à música utilizada na dança cristã (esta última partindo do princípio de que, em qualquer hipótese, deve haver uma música que determinará como o dançarino cristão se movimentará). Estas simples notações não incentivam o dançarino a um desenvolvimento pessoal, íntimo e real: apenas se dança com/para um monte de informação ornamental, como um produto que é sabiamente selecionado para ser posto a uma vitrine de uma loja, chamando a atenção do consumidor para fazê-lo comprar.

Este presente trabalho tem o intuito de investigar como estes elementos tidos como constituintes da cena da dança cristã atual atrapalham o desenvolvimento individual e coletivo do artista cristão e desvinculam o corpo (tanto em sua dimensão material, quanto em sua dimensão imaterial) da própria cena como oportunidade de criação, sendo o corpo, na nossa opinião, de fato o único "recurso cenográfico" necessário para que a dança cristã aconteça. Também, como estes saberes ornamentais invalidam o relacionamento íntimo e diário do artista para/com Deus, sendo isto já suficientemente complexo e intenso para que o dançarino cristão lide enquanto está dançando, mitigando, assim, a expectativa espetacularizada que se tem em relação à dança no contexto cristão, tanto de quem dança, quanto de quem assiste.

Considerando que a dança moderna teve uma proposta semelhante ao rejeitar, da forma como pôde, as parafernalias na construção dos espetáculos de dança clássica, esta pesquisa se valerá dos postulados dos artistas desta época, principalmente os presentes nas obras de Martha Graham, acerca do gesto e de como ele influi na realidade da vida, dentro e fora de apresentações de dança, como suportes para uma outra visão de dança cristã, a qual experimentarei em/com meu próprio corpo numa sala de ensaio.

2 O gesto inconclusivo

Conforme o dicionário *Oxford Languages and Google* (OLG), criado em 1857, gesto é um “movimento das mãos, braço e cabeça, voluntário ou involuntário, que revela estado psicológico ou intenção de exprimir ou realizar algo”. O mesmo também apresenta outras duas possibilidades de compreensão deste vocábulo: “atitude, ação”. Sendo assim, indica o gesto como um modo de expressão¹ de quem o exerce, visando delimitar seu lugar no mundo e gerar consequências significativas em seu meio. O gesto, portanto, pode ser entendido como um processo de significação singular a cada indivíduo e que se atualiza à medida em que existimos.

Se compreendermos que o gesto, deste modo, tem uma função ativa, nos processos de significação em dança pode-se dizer que “a dança indica seu estado [da humanidade] de existir com as imagens/pensamentos/informações que lhe dão forma².” (SETENTA, 2008). Ou seja, a ação (visual) está acompanhada e, principalmente, é impulsionada pelas forças não-visuais, as quais interagem no espaço-tempo da ação. Estas forças não-visuais serão aludidas aqui como a dimensão do espiritual³.

O OLG, com as definições apresentadas acima, evidencia uma tentativa comum de compreender o gesto como sendo uma ação estética: apenas visível, como por exemplo quando um dançarino estica o braço à sua frente apenas. Porém, compreender o gesto como uma “ação guiada por uma consciência livre e consciente” (GOOGLE, 1857) é executar um movimento que acontece movido por seu conteúdo espiritual (ou interior, para a dança moderna) e expressa sua constância.

No início da dança moderna, os artistas do corpo procuravam um novo modo de compreender o gesto, não mais como aquele da dança clássica, o qual existia apenas em função de uma mensagem simbólica representativa literal, sem a

¹“Manifestação do pensamento por meio da palavra ou do gesto”, uma das definições do OLG para “expressão”.

²1. Configuração física característica dos seres e das coisas, como decorrência da estruturação das suas partes; formato, feitio. [...] 2. estado físico sob o qual se apresenta um corpo, uma substância etc. [...] 3. a aparência física de um ser ou de uma coisa. [...] 4. algo ou alguém indistinto, percebido imprecisamente. [...], segundo o Oxford Languages and Google.

³“[D]esprovido de corporeidade; imaterial”, algumas das definições do OLG para “espiritual”.

permissão de que suas permeabilidades sociais tocassem a cena. Era uma investigação que desfaria a construção imagética de uma apreciação. Para estes artistas, não havia sentido agir em beleza e virtuosidade durante e após uma guerra mundial, como foi a situação histórica em que se encontravam. A dança moderna, então, procurava resgatar a qualidade real do corpo e da dança, para além da imagem do belo em primeiro plano e em direção a uma expressividade da emoção.

Delsarte, por exemplo, influente inovador das artes, mesmo após falecido, contribuiu significativamente para a compreensão do corpo "modernizado". Para ele, o gesto participava da tríade "voz-gesto-emoção", atuando como tradutor de estados emocionais (BOURCIER, 2001), sendo o movimento diretamente proporcional ao sentimento, apresentando, assim, indícios de um corpo preenchido por presenças imateriais. Isadora Duncan, concordando com a existência desta relação, procurou-a nas formas da natureza: em seus movimentos, os quais poderiam influenciar o corpo por uma qualidade de movimento mais fluida, livre de uma técnica específica (como por exemplo ao caminhar sobre o chão ou tentar imitar o movimento das ondas do mar). Esta dimensão emocional conferia ao corpo a construção do gesto autônomo, não mais meramente apresentado por um coreógrafo e executado por um bailarino.

O corpo, neste momento, ia buscar, em um lugar incompreensível de si mesmo, uma pulsão: o porquê do gesto. Ted Shawn, influenciado pelos estudos de Delsarte, chamou o gesto de "ação dinâmica" (BOURCIER, 2001), em uma sistematização progressiva relativa à intensidade do movimento. Mary Wigman também considerou a atitude da dança pelos "gestos quotidianos do homem, no seu trabalho, ou nas suas paixões, nos seus temores, ou nas suas cóleras" (GARAUDY, 2001, p. 106), identificando sua visceralidade e crueldade, potencializadoras de um corpo cada vez mais imerso em sua realidade.

Desta forma, o gesto funcionaria também como um modo de ação político e significativo dentro de uma sociedade, conforme Rudolf von Laban, por meio de Maria Mommensohn e Paulo Petrella (2006).

O signo permeia a ação humana como uma segunda pele por sobre a realidade. É um instrumento social [...]. O gesto então é símbolo no ritmo/espço social. [...] Assim como as relações sociais não são unilaterais

em suas funções [...], o gesto também é um aprendizado dentro do grupo, acontecendo na esfera do símbolo e do signo, desde que pressupomos que as relações sociais no tempo/espaço do agrupamento humano são construídas, intermitentemente, valendo-se das ações do convívio diário. (MOMMENSOHN & PETRELLA, 2006, p. 110-111)

Se os artistas citados aqui até Wigman mantiveram o gesto ligado à responsabilidade estética de expressar e explicar as intenções e emoções interiores do ser humano, Laban lhe dá a liberdade de, como queira, construir suas próprias intenções através do corpo. Ou seja: em Laban, o gesto encontra um meio de agir em si mesmo, influenciado pelo social e equalizando as dimensões mental e física (já que ambas são corpo). Dalcroze direciona essa autoafirmação à expressão da humanidade, em sua essência.

Assim, se o corpo mantém uma relação dinâmica de produção de novas linguagens ativas, o gesto está despreendido da obrigação de ser um mero tradutor dessas energias invisíveis e se torna, então, um produtor de si mesmo. Ou seja, nada mais é do que aquilo que visivelmente manifesta esta autonomia. “A dança não conta uma história. Ela não é uma duplicação da literatura, nem aquele jogo infantil em que a mímica pretende adivinhar a palavra escolhida” (GARAUDY, 1980). A dança emergente “vai abordar o corpo de um modo diferente do tradicional, ou seja, valorizando-o como forma de expressão de um sujeito” (GREBLER, 2012).

A dança clássica, a qual é tida por Roger Garaudy como “língua morta”, transcende a realidade e os limites do corpo para alcançar a proficiência em todas as suas dimensões, embora isso signifique, em muitos casos, causar-lhe danos físicos – é a dança do impossível, que exige do corpo a necessidade de falar sobre aquilo que está além de sua capacidade. Como diz Beatriz Cerbino, a dança é por muitas vezes colocada a dar conta de uma comunicação que não lhe pertence obrigatoriamente. De alguma maneira – que a dança clássica não lhe aparelha –, o corpo luta para existir enquanto eles – os constituintes do espetáculo – se divertem.

A dança é expressiva segundo suas possibilidades técnicas, estéticas e cênicas, e não de acordo com outros meios e formas de comunicação. Trata-se da comparação em que a dança, além de estar em desvantagem [...], não teria como responder à expectativa criada, pois o tipo de relação que se estabelece com o espectador perpassa caminhos que não aqueles elaborados pela palavra escrita ou falada [...]. (CERBINO, 2010, p. 32)

O sentido de “espetáculo” (DEBORD, 2003) contaminou as relações sociais de um povo que tinha como vida a dança, para objetificar tudo que fosse visto em cena, inclusive o próprio corpo⁴. Se na construção narrativa clássica, o aspecto visual se tornou o ponto-chave, na dança moderna o pilar era a necessidade de ressuscitar o real a partir dos elos invisíveis. A partir dele, somente as experiências traumáticas e completamente reais poderiam evocar não soluções, mas possibilidades, para a complexidade humana. Mary Wigman, Martha Graham e Doris Humphrey, por exemplo, encontraram um caminho provável na gravidade, nesta força-peso que puxa tudo para o chão, não somente como um manifesto avesso à fluatibilidade do balé clássico, mas também como uma tentativa de resgate à origem da humanidade.

Há uma complexidade nesta comunidade de invisíveis em que o ser humano está inserido (não é só um ambiente) e é pela dança, no que eu chamo de “gest(o)-ação”, “que o homem se afirma como membro de uma comunidade que o transcende” (GARAUDY, 1980), considerando sua ancestralidade espiritualista. Isadora Duncan rejeitava o espetáculo justamente por este promover a individualização dos bailarinos: o balé clássico distribuiu lugares para a mulher (o destaque, o anjo, o sensual) e o homem (o pedestal da mulher, o que a apoia, a sustenta no céu). O caminho trilhado pelos dançarinos modernos era justamente de tentar compreender como essa transcendência é esgaravada pelo indivíduo na coletividade, investigação que independia de categorizações.

No espetáculo *Lamentation* (1930), Graham está em uma sala de paredes pretas (ou sem cenário de fundo), sentada sobre um banco. Seu corpo está coberto por um grande tecido roxo, quase que completamente envelopado. Cada movimento parece procurar uma direção objetiva no espaço, por meio de retas. É um trabalho movido pela respiração: conforme respira, seus movimentos ocorrem e possuem uma qualidade de picos – uma hora, extremamente vivos; outra hora, beirando a morte. Com a trilha sonora de um piano extremamente marcado e uma expressão

⁴Debord afirma que “o espetáculo, compreendido na sua totalidade, é simultaneamente o resultado e o projeto do modo de produção existente. Ele não é um complemento ao mundo real, um adereço decorativo. É o coração da irrealidade da sociedade real. Sob todas as suas formas particulares de informação ou propaganda, publicidade ou consumo direto do entretenimento, o espetáculo constitui o modelo presente da vida socialmente dominante.” (DEBORD, 2003, p. 9-10).

facial “quase-inexpressiva” e “quase-lamuriante”, o corpo encontra o caminho ao “não-refinamento”, à “não-técnica”, ao lugar “abstrato-expressivo” do rito, onde as ideias se organizam e estruturam um corpo “estético-ativo”. O trabalho evidencia a configuração de um corpo elástico, o qual permanece entre todas as dualidades apresentadas, na tentativa de fazê-las convergir, de unir o céu (ideal) à terra (real)⁵, o exterior ao interior, interagindo como uma espécie de espelhamento. Da mesma maneira que propõe Mearleau-Ponty, “sugerindo uma duplicidade intrínseca ou uma íntima relação entre ambos, como um côncavo e um convexo, um avesso e um direito do mesmo objeto ou da mesma realidade [...]”. (PAIS, 2010).

O espiritual do ser humano, no caso, consome as intenções de se alcançar um alvo: é para (dentro de) si que o corpo olha. Não é como tentar chamar a atenção do espectador para recursos visíveis, cênicos, porém para estas relações subjetivas e políticas. A dança moderna, ao invés de tentar causar o estado de “ficar emocionado”, queria proporcionar vazão às emoções reais, pôr para fora o choro ou a indignação engasgados. Graham percebeu que a dança, ao ser refinada e perder sua essência (de comunidade, de relacionamentos e interações políticas entre os indivíduos, o que potencializa o discurso ativo da dança), deixa de ser “autêntica, inserida no meio americano e de sua época” (BOURCIER, 2001). Se Graham queria lidar tanto assim com o interior espiritual, seria para expressar essa eternidade já instaurada na humanidade.

A espetacularização da dança, com a proliferação de cenários e parafernalias ofuscando o corpo, desfaz o que é real, palpável, enfim, da própria humanidade. O espetáculo não está relacionado a quem vive, não constrói a existência, somente a cópia dela, a representação do imaginário ideal. Para os artistas modernos, assim como os seres vivos em seus dias primórdios, a dança não funcionava “como a interpretação de um mundo dado, mas como a projeção de um mundo possível” (GARAUDY, 1980): não é uma mera atuação sobre o que se vive, e sim uma ação que significativamente influenciará nos acontecimentos da sociedade atual. A cena para Graham e outros artistas da dança moderna poderia ser um retorno ao corpo, o

⁵Correspondente à oposição entre ação e atuação, de Setenta (2008).

qual não poderia mais portar-se como existente no mundo ideal da dança clássica, mas sim evidenciando suas dores, tremores e quedas.

Diferentemente do Renascimento, o qual fortaleceu a visão de um ser divino (Deus) que tem o poder de tirar e dar a vida, Graham, considerando a respiração como elemento essencial para o surgimento dos movimentos, compreendeu a grande premissa de sua proposta. Mais do que encontrar a parte do corpo possuidora da faculdade de vetor inicial, a evidência do plexo solar se dá ao fato de ser onde o coração recebe e bombeia sangue e oxigênio.

O gesto, portanto, a partir de Graham, é "pré-concluído", em sua dimensão puramente estética, e retorna à dança que estava presente em cada feito humano.

Se pudéssemos exemplificar os postulados de Graham em um exercício lúdico, seria o de tentar movimentar-se ao mesmo tempo em que prendemos nossa respiração. Automaticamente, o corpo exigiria mais tempo que o habitual para poder responder aos comandos estabelecidos. Independentemente de quão abstrato seja o movimento executado, estaremos desprendidos da nossa realidade particular pelo mau funcionamento dos cinco sentidos, tensos mediante a necessidade de que o corpo permaneça entre as extremidades de vida e morte (considerando que, para ela, não respirar corresponde à morte). Prender a respiração corresponderia, assim, a um estágio "pré-", de "quase-morte" ou "quase-suicídio" (ou aos *gaps* dos quais falou Steve Paxton), onde a respiração perde sua potência, porém não deixa de existir. Isso explica porque, embora a respiração não esteja presente no jogo, ainda seja possível dançar.

Mesmo na Bíblia cristã protestante, o sangue está relacionado à força vital de um ser: sem sangue, não há vida. Da mesma forma, conforme as Escrituras apresentam diversos trechos acerca do alento (o fôlego de vida, o ato de respirar), se um ser parar de respirar, é dado como morto. Graham diz que, onde não há respiração, não haverá também movimento (GARAUDY, 1980). A respiração, para ela, nada mais é do que o corpo se relacionando com essas forças e energias externas e internas (sua espiritualidade), as quais atravessam-no constantemente, deixando marcas, misturando-se a ele e modelando-o, tornando-o uma substância cada vez mais informe, assimétrico, feio, exótico e até absurdo. A dança, então,

mais do que mostrar o belo, era o real inicial, inacabado, pois o movimento se constrói a cada experiência, a cada nova força que a encontra. A humanidade, o gesto, o corpo e o movimento relacionados ao espiritual serão sempre inconclusivos, já que nunca se esgotarão.

A dança de Graham é a dança da claudicação, onde o corpo nunca tinha sido levado tão a sério quanto naquele momento. A dança a qual propôs estava livre da responsabilidade da perfeição, o que lhe conferiu uma nova atribuição: corresponder a um estado de corpo ativo não mais só esteticamente, porém social, político. Considerando esta atribuição, Graham pode ser comparada a Jesus Cristo: ambos surgiram em uma sociedade que estava perdida em seus contraditórios devaneios de perfeição; ambos propuseram reformulações nos modos operativos de sua época (Graham, na arte; Cristo, na religião).

Cristo foi perseguido pelos próprios judeus, os quais seguiam sua mesma religião, porém que, desde os tempos do êxodo, tinham a Lei Mosaica como absoluto modo de viver. Entretanto, considerando que a Lei foi estabelecida como julgamento a um povo, seu ideal é estabelecido para que apenas uma pessoa sem defeitos conseguisse cumpri-la. O serviço de Cristo ao povo, aos quais anunciou o Reino de Deus, era expor exatamente a importância da imperfeição da humanidade para se viver em um relacionamento íntimo com Deus, bem como para compreendermos esse elo de ligação entre os dois pontos: a adoração. Era justamente pelo feio, pela prostituição das mulheres que eram injustamente apedrejadas; por toda a classe marginalizada da sociedade judaica que Cristo se interessou (o que não quer dizer que concordava com tais ações), já que eram lembradas constantemente acerca de suas imperfeições. Pelos "humilhados [que seriam] exaltados"⁶; pelos "últimos [que seriam] primeiros"⁷; pelos "loucos [que confundem] sábios"⁸.

Retomando a discussão acerca da ação, Graham define "atitude" como sendo

⁶Trecho extraído do Evangelho de Jesus Cristo segundo Mateus, capítulo 23, versículo 12. Tradução ACF.

⁷Trecho extraído do Evangelho de Jesus Cristo segundo Mateus, capítulo 20, versículo 16. Tradução ACF.

⁸Trecho extraído da Primeira carta aos Coríntios, capítulo 1, versículo 27. Tradução ACF.

o instante de imobilidade aparente em que o corpo está pronto para a ação mais intensa e sutil, no seu momento de maior eficácia potencial'. Martha Graham acrescentava: 'Só pude descobrir uma lei da atitude: a linha perpendicular unindo a terra ao céu⁹.(GARAUDY, 1980, p. 101)

Podemos compreender, desta maneira, que, assim como foi a postura de Cristo com a Lei Mosaica, a atitude de Graham foi transferir para o corpo, esta matéria imperfeita, a potência e as tensões do lugar cênico, do espaço exterior que tanto o delimita. Graham considerou o balé clássico como o retrato do ideal sem ser o alvo de uma meta. Não se tratava mais de alcançar um estado – sair daqui e chegar ali, porém sim de convergir a arte e a religião, o sacro e o profano, o barro ao vento, fazendo nascer a vida transforma(da)nte que escorre de dentro (do corpo) para dentro (para o corpo). É esvaziar-se temporariamente dos excessos pré-estabelecidos para compreender o ponto de partida-chegada, o “pré-pós”.

Ora, você só respira (inicia) porque parou de respirar (terminou) – ou: você só age porque agiu. O elo de ligação recebe um nó, entrelaçando as pontas e tornando-se um arco, um círculo, onde tudo começa e termina no mesmo ponto. E é nesse ciclo infinito que a dança se torna o lubrificante da carne e do espírito, em um só (único) corpo cênico.

⁹“Naquele momento, o véu do santuário rasgou-se em duas partes, de alto a baixo. A terra tremeu, e as rochas se partiram”, versículo 51 do capítulo 27 do Evangelho de Jesus Cristo segundo Mateus, em tradução ACF.

3 O corpo adoração-dramaturgia-performance

Em um recente vídeo viral, o *influencer* Isaias ridiculariza uma característica coreográfica presente em quase todas as apresentações de dança cristã: o próprio humorista encena os dançarinos que, ao selecionar uma determinada música gospel como trilha sonora, permanecem, até o momento em que o vocal inicia, recolhidos, de cabeça baixa e escondendo o rosto, geralmente no plano baixo. Para mais detalhes presentes, se têm: ao iniciarem a sequência coreográfica, seguem com uma movimentação desinteressada, sem qualquer direcionamento facial; a fim de representar o figurino exacerbado usualmente usado na dança cristã, os dançarinos representados por Isaias se vestem com lençóis enormes, usando uma peruca de cabelos soltos e longos, a qual cobre o rosto.

Ao longo desta pesquisa, conversei com uma aluna do curso de Licenciatura em Dança chamada Maria¹⁰ (2022), a qual relatou que, quando frequentava uma denominação protestante Adventista, os dançarinos não podiam utilizar a mobilidade da coluna vertebral, pois seria considerado pecado. Tal depoimento exemplifica perfeitamente uma limitação que é imposta sobre o corpo na dança cristã.

Considerando a necessidade de efemeridade que tais vídeos têm, sempre muito curtos, enumero ainda algumas outras características clichês das apresentações de dança cristã que não tiveram tempo de entrar nos vídeos: a pausa no fluxo de movimento para cada pausa vocal na trilha sonora; os objetos presentes somente no clímax do instrumental; o repertório lírico, delicado, leve e flutuante sempre que possível, mas principalmente quando as luzes se apagam (momento em que o dançarino pode se mover genuinamente por não se sentir envergonhado).

Permanecendo no entendimento de que a música seria uma arte superior às outras, desde a era clássica, em sua relação com a dança, é a música quem deve ditar os fluxos e, por conta disso, foi tida como a regedora ou a arte que veio primeiro. Lembro-me de ter visto a dança sendo posta em segundo plano, como se ela mesma não fosse potente o suficiente para se pôr de pé sozinha.

¹⁰Para preservar a identidade da artista citada, seu nome oficial foi substituído.

Lembro de quando vi a dança perder espaço por ser vista somente como algo que tem a obrigação de entregar o belo, clareza, organização e simetria, muitas vezes reduzida a uma expressão de alegria intensa, como um êxtase. Algo que não tem definição, construção, isto é, participação ativa. De fato, dá-se à dança a responsabilidade de ser um mero complemento desta grande Arte, chamada Música, para executar em movimentos corporais, uma mímica, o lado corporal visível da espiritualidade terapêutica musical.

Neste caso, a música assume o encargo de diretora, para muito além de um recurso potencializador da dança ou da função de dramaturgista, a qual delimita o caminho que deve ser traçado pelo corpo na cena. Por exemplo: se a música tem prelúdio baixo e suave, o corpo deverá mover-se lentamente; se a música chegou ao pré-refrão, o corpo deverá se preparar para alcançar a qualidade de corpo frenética, gradativamente intensa; se a música tem um interlúdio, o corpo poderá desacelerar; se a música tem uma ponte¹¹, o corpo poderá investigar novas possibilidades de movimento.

A música é, para a dança cristã, o molde da perfeição. O instrumental funciona como um pulsador emotivo, mas a composição da letra torna-se o roteiro de movimento, o repertório que isenta o dançarino de fazer sua própria pesquisa, de deixar o corpo se reencontrar nesse constante jogo de tensões. Nesta relação, não há mais uma dança-criação. Se o dançarino cristão, no momento em que estiver se apresentando com trilha sonora musical, decidir quebrar esta configuração de sobreposição, a pergunta imediata do espectador desavisado sempre será: por que não fazer de acordo com a música?

O corpo está apenas se esgueirando para encaixar-se como mais uma peça neste complexo quebra-cabeça – uma das quatro peças que ficam nas extremidades!

Dá-se à dança cristã o último lugar da fila; a sala de recreação para que ela exerça a função de apoio a disciplinas curriculares no contexto escolar; a última linha de cadeiras de um templo; a última música executada no culto; o jogo de iluminação

¹¹“A ponte é a sessão que explora pontos de vista diferentes de todo o resto da canção, tanto na letra, quanto na parte musical: melodia, harmonia, ritmos, arranjo”, de acordo com Igor Viana, em seu site Trovadora. Disponível em: <https://trovadora.com/estrutura-de-uma-musica-o-que-e-e-como-usar/>.

que só acende e apaga para deixar tudo mais espetacular, quando a dança encontra o altar, como se fosse o último bombom de chocolate de uma caixa, o qual se come com mais apreço somente porque não haverá mais nada a seguir. Dá-se à ela o nível de dificuldade "fácil", sendo ela a primeira fase e, a música, a segunda fase, como tal, mais avançada. Ou melhor: a dança cristã é uma fase bônus, que serve somente para recolher as moedas e utilizá-las na segunda fase.

Quando, na dança cristã, algum objeto cênico é posto, este rouba quase que inteiramente a potência do corpo de ser o lugar onde as forças convergem. Por isso, é comum que alguns tenham efeito hipnótico (como as bandeiras feitas de hastes flexíveis, o leque-véu, as grandes bolas ou argolas e as fitas ginásticas). Geralmente cobrem o corpo ou estão fisicamente distanciados dele. A eles é atribuída toda a completude da dança: se, com a música, a dança está organizada, com os objetos, a dança está completa. E, ainda, caso esses objetos não possam ser vistos, não há motivo para dançar.

Os objetos também exercem o senhorio de “objeto-dramaturgista”, nestes casos. Por meio deles, os espectadores conseguem assimilar a que história e/ou relato bíblico aquela “encenação” está associada: se alguém surge com uma bacia cheia de água, todos saberão que se trata da história da mulher samaritana; se houver, em um canto do palco, um cajado, todos o associarão à imagem de um sacerdote ou pastor de ovelhas, provavelmente às figuras de Moisés ou Arão; caso haja uma espécie de trono e uma coroa, muito provavelmente se falará do reinado de Davi ou do próprio Cristo, sendo honrado por Seu sacrifício.

Os objetos, na dança cristã, dão forma ao espetáculo e clarificam uma mensagem que deve ser transmitida da maneira mais óbvia possível. Não pode consistir em questionamentos audaciosos, tensões, fracassos e nem abordar da importância de viver as situações negativas do dia-a-dia, o mal de cada dia que já se o dançarino cristão, no momento em que estiver se apresentando com trilha sonora musical, decidir quebrar esta configuração de sobreposição, a pergunta imediata do espectador desavisado sempre será: por que não fazer de acordo com a música?

apresenta-se como algo grandioso, positivo, indiscutível e inacessível. Sua única mensagem é “o que aparece é bom, o que é bom aparece”. A atitude que ele exige por princípio é aquela aceitação passiva que, na verdade, ele já obteve na medida em que aparece sem réplica, pelo seu monopólio da aparência. (DEBORD, 2003, p. 10-11)

No videoclipe *Liberta-me de Mim* (Dançando com o Espírito), a cantora e bailarina Luma Elpídio inicia o trabalho com um poema¹². Ela, juntamente com Tyler Williams – dançarino da Bethel Church, na Califórnia –, dança no Monte Shasta. Conforme a composição da letra da música sugere, o poema fala sobre uma guerra entre corpo-carne e corpo-espírito, onde este (representado pelo cinza) deseja o bem, porém é aquele (representado pelo preto) que executa o mal. Elpidio veste um figurino básico preto com detalhes brancos, enquanto que Williams tem, em seu figurino cinza, apenas suas botas com cor escura. Ambos utilizam bandeiras flexíveis: Elpidio, duas bandeiras pretas; Williams, duas bandeiras brancas. Em todos os momentos em que Elpidio não utiliza seus objetos, seus movimentos parecem indecisos, sempre a mercê, sem muita amplitude, de fluxo quebrado. Sempre que Williams não manipula suas bandeiras brancas, seus movimentos são circulares, livres, flutuantes, refrigerados e elevados.

E, ao encontrarem ambos suas bandeiras, os movimentos se assemelham significativamente, quase imitando um ao outro, como se todas as diferenciações até então acima apresentadas não mais existissem. A diferença é que as bandeiras de Williams são sempre postas acima das bandeiras de Elpidio. Elpidio foi milimetricamente sagaz ao construir a relação “oposição-igualdade”, pois, quando ambos dançarinos não estão de costas um para o outro, não só estão frontalmente relacionados como constroem uma relação de aprendizagem.

Elpidio quis representar o lado do ser humano que nada pode fazer sem o lado cinza, que não existe verdadeiramente se não estiver conectado ao branco. O figurino, o local escolhido para que a “historinha” fosse contada, as bandeiras

¹²“Essa dança de obedecer às vezes é guerra. Às vezes, eu quero dar meus próprios passos. E luto contra você. E, dentro de mim, parece haver dois partidos, pois tento viver pelo que eu mesma quero. Mas parto ao meio, toda vez que não cumpro o seu querer. [Suspiro] Finalmente nos conectamos de novo e dançamos a favor do mesmo vento. Eu deixo você me conduzir e eu finalmente me rendo. Nessa guerra tão gelada, você se faz presente. Você não desiste de mim e espera pacientemente. E, quando eu permito, você guia os meus passos. Aprendo a te **imitar** de novo. Até que me misturo com você, o seu manto me cobre e me visto enfim com as suas próprias roupas.” Grifos nossos.

flexíveis carregam toda a potência do trabalho. E se estivessem em uma sala vazia, vestidos com roupas em tons terrosos, sem objeto cênico algum e sem qualquer trilha sonora, conseguiriam evidenciar a dualidade carne-espírito?

Acredito que a discussão levantada nesta pesquisa defenda uma compreensão de corpo mais próxima da que o artista cristão Joseph Cavanaugh apresenta no seu vídeo *Expressive Dance*, que, apesar de ainda utilizar bandeiras flexíveis na cena, não há foco neste material: a música se configura mais como uma paisagem; os movimentos não parecem seguir a letra mimeticamente em nenhum momento, mas vê-se a tentativa de alinhamento entre dança e música, um balanceamento. Em toda a cena, Cavanaugh dança, movendo em primeiro plano a bandeira flexível. Quando a solta, não demora ali: em pouco tempo, volta a seu escoramento. Provavelmente, um dançarino cristão que defende o uso exagerado de enfeites diria que sua obra é pobre, simplória, "de qualquer jeito". Para mim, é um caminho possível para a plenitude do corpo na dança cristã.

Não demonizo os trabalhos que se utilizam de muitos elementos cenográficos, isto é, externos ao corpo para constituírem suas composições, porém trato-os como uma elaboração desatenta. É mais fácil, prático e imediato escorar-se em outros recursos, como mover-se a partir da música, por exemplo — quão mais obediente o movimento seja às externalidades cenográficas, melhor a compreensão de quem vê.

Na dança cristã, não há mistério: ninguém assiste um espetáculo de dança cristã para compreender o que se vê. Apenas se vê. Sempre que eu assisto a apresentações feitas em cultos, as chamadas danças de louvor, percebo um vazio que há entre o que se faz e o que se diz que está sendo feito. Se o movimento é simplório ou não, desconsidera-se, desde que haja beleza; desde que o fiel levante-se de sua cadeira para ir embora com um sorriso no rosto ou após ter gritado "glória" em algum momento do espetáculo.

Desde que a dança consiga maquiar as tensões da dura realidade.

O ponto-chave de um espetáculo de dança cristã proposto por mim se dá ao fato de que não há, em nenhum momento, a necessidade de que haja qualquer coisa além do próprio corpo para acontecer. Ele não está à deriva de algo: é este

algo. Se o corpo não é notado até que algum recurso cenográfico exterior abra as alas, não é ele quem atua ali (e nem o Deus que o move). Não há vida nele e, logo, não há razão para que esteja ali. Porque a dramaturgia de tal produto não se relaciona com o corpo, transferindo completamente aos elementos cênicos sua poética, tornando-se apenas um "meio", um instrumento utilizado para expor a mensagem do espetáculo.

Entretanto, quando penso em dança e adoração, considero que deveria ser o/no corpo onde concentram-se e interagem todas as forças vitais do espetáculo que tem a adoração como base dramatúrgica. Como escreveu Eleonora Fabião, "o corpo fluido e fluidificante é a matriz espaço-temporal da cena" (FABIÃO, 2010). A adoração, de acordo com Higuét (2016), não necessita de grande parafernália, pois na realidade é apenas uma intensificação da relação do sujeito consigo mesmo – e eu diria com Deus – e com o mundo:

A adoração seria apenas a consideração, o selo da relação (entre nós, do sujeito com ele mesmo, com o mundo), do que abre ao infinito, sem o qual não haveria relação no sentido pleno, mas apenas ligação, conexão, justaposição (HIGUET, 2016, p. 102).

Se na dança, um dramaturgista se direciona aos porquês, na dança de adoração bastaria uma única investigação: por que não o corpo?

O corpo é o grande responsável por abrir o leque de possibilidades entre o sagrado e o profano. Esta dança cristã, a qual submete o corpo a uma adaptação ao ambiente externo, espetacularizado, procura torná-lo um objeto de serviço, de início igualado a todos os outros da cena. Sua função é apenas para fins apreciativos de edificação da fé dos fiéis de um culto, enquanto que a música, por exemplo, continua unicamente com a capacidade virtuosa de integrá-los à ação de "louvar a Deus com os lábios". Assim, só a fala verbal é considerada um modo válido de prática do Evangelho, tanto dentro quanto fora de cultos, reuniões ou eventos cristãos.

Cristo, segundo o apóstolo João, já havia alimentado este fôlego quando disse que "os verdadeiros adoradores adorarão o Pai em espírito e em verdade"¹³. Neste sentido, qual seria essa adoração espiritual e verdadeira? Não seria quando o

¹³Texto extraído do versículo 23 do 4º capítulo do Evangelho de Jesus Cristo segundo João. Tradução ACF.

ser se colocasse inteiramente no ato? Adorar em verdade é, então, adorar com toda a extensão material de si; adorar em espírito, é compreender o invisível inseparável da matéria. É o adorar hoje, presença. É ligar os pontos do hoje com Deus e com as experiências, desfrutando a vida sem que seja necessário morrer para finalmente alcançá-la. Para que a adoração se estabeleça vigorosamente, é necessário (re)territorializar o corpo, viabilizá-lo. E isto só é possível se o corpo investigar-se (a adoração em si). É necessário que o estopim do espetáculo cristão seja o próprio corpo, sem a necessidade da aceleração musical, atravessado por experiências cotidianas do dançarino.

A trajetória do presente é para validar o próprio presente, vivido com o corpo. Ele é a única matéria que acompanha a vida ao longo de toda a existência. Logo, é ele quem melhor respalda a si mesmo. É a vida (o corpo vivente), e apenas ela, o pré-requisito para que haja dança cristã. Eis, então, o vigor do estado de corpo¹⁴ adorador: quando o dançarino se esvazia totalmente do que é cênico, alcança a plenitude do espetáculo.

Vazio cênico é latência [...]. E você imerso nesse campo de forças, nesse sistema nervoso, nessa massa de rastros passados e futuros, presenças passadas e futuras. E você experimentando a textura desse vazio-pleno, incorporando e esculpindo essa latência. E recordar e imaginar e evocar e inventar e atentar para corpos que contigo se comunicam, que através de ti se comunicam. O teu corpo, esse palco. O corpo, esse palco fluido. (FABIÃO, 2010, p. 2)

Fabião traz ainda, em seu texto, o seguinte relato de Marina Salomon: "Gostaria de trazer pra minha vida diária a mesma qualidade de energia que atinjo no palco." Adorar, na dança, não é executar um gesto de "prostrar-se" ou "ajoelhar-se", como tantos dançarinos cristãos fazem parecer, ou como talvez pensasse Beauchamps, que listou as cinco posições iniciais do balé clássico. A matéria corporal que se vê no palco não possui uma forma diferente daquela que caminha pelas ruas lotadas de pessoas, ou que aguarda estarrecida em uma fila, ou que descansa sobre uma cama. Esta matéria, na verdade, se (re)compreende mundo. Alcançar o palco, então, deve ser uma atua(liz)ação, a partir dos

¹⁴ O conceito de estado de corpo foi formulado pela escritora Laurence Louppe, em sua obra *Poétique de la Danse Contemporaine* (1997).

questionamentos da adoração-dramaturgia, os quais funcionam como uma barreira contra o desvio da atenção do corpo ao espetáculo – ou como um chão, o qual impulsiona a performatividade da matéria e do espírito.

Se, para Graham, enquanto não houver vida, não haverá dança, na dança cristã, enquanto não houver vida, não há adoração. Não é esta, pois, uma característica exclusiva daquele que "quando for orar, vai para o quarto, fecha a porta e ora ao seu Pai, que está em secreto"¹⁵. É território deste corpo, material e espiritual, ativamente experiente e experimental. Não fomos criados para morrer. Este é o problema causado pela expectativa da eternidade pós-morte.

É a materialização do invisível na ação que nos dá a chave para entender o corpo sutil [...]. O corpo sutil, interior, identificado com o que chamamos de "mente", e esta, não raro, vista como sinônimo de "espírito", tem provada, na dança religiosa, sua força de ação transcendental. (ASSUMPÇÃO, 2003, p. 155-156)

Dito tudo isso, penso que há uma diferença entre traduzir a mensagem musical ou dos objetos cênicos e traduzir a espiritualidade do corpo, pois esta segunda é uma atribuição não de representação, mas sim de materialização, como sugere Pablo Assumpção na citação acima.

Enquanto pesquisava para este trabalho, encontrei um texto-sentido de uma experimentação da qual participei em uma disciplina do curso de Licenciatura em Dança, em 2019. Foi uma experiência que me evocou estes mesmos questionamentos: como podem essas forças espirituais serem tão intensas, mesmo que não haja nada na cena em que eu possa me apegar? Os dançarinos envolvidos dançavam ao som da música e eu pude vivenciar um corpo que estava fora das categorizações da dança cristã. "Os caminhos se misturam [...]. Escutar deixou de ser um caminho obrigatório à obediência ou à rebelião, mas se tornou uma integridade: ressignificar", escrevi.

Ainda, relatei: "Me senti levado a seguir as padronizações de outras experiências [as direções da música em experiências de dançar a dança cristã], contudo vi ser necessário ir. Apenas ir. Mesmo que me faltassem palavras [não para

¹⁵Versão adaptada do 6º versículo do 6º capítulo do Evangelho de Jesus Cristo segundo Mateus. Tradução ACF.

dizer, mas sim para me guiar pelo pensamento]. 'O que você vai fazer agora?'; 'Se vira!; [...] Esses lugares me vinham. Porém, em meio à preocupação, viajei. Acessei outro universo e não me dispus ao conforto."

Nesta experiência, cada batida, os pés, os olhares, os contextos e as diferenças estavam fundidas no corpo, não para criar/contar histórias ou "filosofar". Simplesmente era e foi. Lembro-me de não ter apelado ao choro ou a alguma lembrança direta a algum momento em que dancei em uma igreja "pois a direção [para onde o corpo ia em sua movimentação] se ligava com novidade, outras intenções, vida."

4 Relatos de um adorador

[...] O verdadeiro é um momento do falso. [...] O espetáculo é a afirmação da aparência e a afirmação de toda a vida humana, socialmente falando, como simples aparência. Mas a crítica que atinge a verdade do espetáculo descobre-o como a negação visível da vida; uma negação da vida que se tornou visível. (DEBORD, 2003, p. 11)

A dramaturgia concretiza uma transgressão, inconformista mas complementar, na periferia do visível, infringindo a lei deste último na medida em que é por meio da invisibilidade da dramaturgia que o espetáculo é constituído. [...] Ao participar do espetáculo nas margens do visível [...], estabelece uma aliança clandestina – implícita –, quer entre visível e invisível, quer entre espaço e tempo. (PAIS, 2010, p. 95)

Gostaria de registrar aqui as experiências dos ensaios: ansioso, entrei na sala. Imediatamente, percebi como é incrível que minha percepção do espaço onde me encontro se torna mais aguçada, a tensão do espetáculo – ou da tentativa de organizar um – pesa sobre meus pés como uma bigorna. Então, deixei toda bagagem material que carregava nas costas para senti-lo apenas.

Me pus exatamente no centro da sala. Fechei os olhos. Respirei, a fim de abrir a vida entre meus órgãos. Tentei concentrar meus pensamentos, toda a confusão de informações que se atropelam, acúmulo de tantos dias, semanas, meses, vidas e eternidades. Tentei me movimentar de alguma maneira, mas o corpo estava em busca de algo que não conseguia entender. Tentei lembrar de uma música ou algo que me fizesse ter alguma emoção – mas isso não seria espetacularizar a emoção? Percebi, em minha carne, que eu estava sujeito. Sujeito às crenças desviantes de uma comunidade cristã que supervaloriza o fútil, a qual bloqueia o estado adorador, o palpitar cardíaco, o curso imperceptível do sangue em minhas veias.

Sujeito, uma massa uniforme. Por causa da desterritorialização desta matéria, a qual sou eu, sujeitei-me a fugir do corpo. Eu estava dependente emocionalmente da informação comum, do mundo invertido (DEBORD, 2003). Se eu tivesse iniciado o ensaio lendo um livro ou rejeitando o silêncio, teria a mesma dificuldade que estou tendo (e sempre tive) de ser eu, de ser o adorador, como sou nomeado, toda vez que visto no palco? No altar vou, visto; vou vestido do estado de tensão. Cada gesto

que me é imposto pelo espectador subtrai o gesto desta criança (SKLIAR, 2012), a qual quer ficar só, solta, despida dos adornos.

Ainda, no meio da sala, choro.

Mais uma roupa, menos um movimento. Mais uma cor, menos pele. Mais uma música, menos uma respiração. Mais velocidade, menor qualidade. Mais uma encenação, menos adoração. Mais um espetáculo, menos um dia de vida. Até quando os corregimentos desonrarão este “homem, guerreiro, adorador, pobre, miserável homem que sou”¹⁶, apenas punhado de pó? Por enquanto, apenas contemplo, de olhos fechados, em uma sala escura, cada encamo multiplicar os escabeches, o desejo de desvencilhar-se, a ansiedade da imperfeição. Até quando não poderei desataviar as formas geométricas de cada mácula em minha coxa, de cada mancha em Teu manto, ó Senhor?

Sigo tentando. Quase morrendo.

Aqui está o meu coração / Tentando entender esta situação / Não quero algo plastificado / Eu preciso mais que uma religião / Preciso de mudanças de hábitos / Mais que um show de bonecos de plástico / Aqui está o meu coração / Cansado de tanta manipulação / Não quero algo falsificado / Eu preciso mais que uma encenação / Preciso de algo real / Mas me esforçando / Não consigo Te amar mais / Na minha força / Eu me canso e nada satisfaz / Então largo tudo / No silêncio, no escuro / E Te contemplo / Entendo porque estou aqui / Entendo porque eu nasci / Pra ser amada por Você / Pra ser uma com Você / O Seu amor é real / [...] / Então me faça alguém melhor / [...] / Então me faça alguém real / Pois Seu amor é real / [...]. (ROCK, 2016)

Se Deus está em nós, por que procurar a dança em algum lugar exterior e até distante? Não se vê, nesta dança cristã espetacular, recheada, enfeitada, o pulso imaturo, o desprendimento da expectativa de ser saciado. “Eu sei o que você está querendo quando assiste um espetáculo, também quero fugir dos meus problemas”, penso. “Mas a sua fuga é a minha prisão. Portanto, nenhum de nós está liberto da verdade (‘verdade presa na escuridão’¹⁷). O que você prefere: reviver, perdoar ou esquecer?”

[...] Livre a dançar sobre todos os meus medos / Transformando / Chão batido em um lindo campo verdejante / E naquele instante / Meus pés

¹⁶Trecho da música “Davi”, composição de Ana Rock. 2021.

¹⁷Trecho da música “Tu, Porém / Tese 95”, composição de João Manô e Marco Telles. 2022.

dançaram com os Seus / E eu vi no Seu mover tudo florescer / Transformando em bele-e-eza minha dor / [...] / Foi só Você se mover / Pra tudo florescer. (ALCANTARA, 2019).

Peço perdão, mas vou desencontrar o floreio do altar sob meus pés. Não quero esquecer de cada calo em minhas mãos, com as quais fiz esta corrida até aqui¹⁸, nem me lotar, me super-hiper-mega-giga-ultra-maxi-sobre-uber-extra-significar. Logo, vou contemplar, ainda de olhos fechados, o mundo, como uma criança, o mundo como uma criança, revivendo, redescobrimo, jamais selada, de graça inesgotável. “Isso é que é viver[?]”¹⁹

“O que é que você vê quando você me vê?”²⁰ Você se vê? Se sim, vê que o pior já passou; se não, vê que ele levou consigo também o melhor. Como os dançarinos cristãos espetacularizaram a dança a ponto de desvincular completamente o corpo da cena? “Estão adoecendo em comoção.”²¹ Se você não tem uma resposta, precisa re-ver(se) cada esquina do altar que seus pés pisaram, correr atrás “de todos os anos perdidos e sonhos antigos frustrados”²².

[...] / Eu fico com a escola de Rembrandt / Você no dadaísmo de Berlim / A cidade está cheia de tinta / [...] / Tem gente que consegue ver / Mas os outros estão cegos pra Ti / Eu monto um paradoxo no palco / Você anda zombando da cruz / A cidade está cheia de atores / [...] / Tem gente que consegue dizer / Mas os outros estão mudos pra Ti / Vem jogando tudo pra fora / A verdade apressa minha hora / Vem, revela a vida que é nova / Abre os meus olhos agora / Toda vez que procuro pra mim / Algo pra ler, ouvir, olhar e dizer / Senhor, sabe o que eu quero / Não refuto a certeza / És a vida que eu quero / Deus, Deus, Deus! (ALMEIDA, 2010)

Pauso, neste momento, todo excesso.

E se eu dissesse que todo o relato até aqui é um espetáculo? Não aconteceu, é apenas uma expectativa do desejo de que acontecesse, uma construção imagética da irrealdade, representação da mais pura não-vida. E, embora acontecesse no

¹⁸Trecho adaptado da música "Me deixe aqui (feat. Priscilla Alcantara), composição de Wesley Santos. 2017. No original: "[...] / Te abraçar com minhas mãos calejadas / Nelas estão toda minha corrida / [...].

¹⁹Trecho da música "Isso é Que é Viver (This is Living)", composição de Aodhan King e Joel Davies. 2019.

²⁰Trecho da música "O Que é Que Você Vê? (Foi o Sangue)", composição de Ana Paula Valadão.

²¹Trecho da música "Tese 95 (Lutero)", composição de João Manô. 2019.

²²Trecho da música "Canção do Desapego", composição de Laura Souguellis.

palco mais próximo da sua casa ou no altar da igreja localizada do outro canto da cidade, você não poderia ver nada além de si mesmo.

Se pensar imediatamente que não, provavelmente faz parte de “uma formulação que escolhe o seu próprio conteúdo técnico” (DEBORD, 2003), pois só “é cego quem não crê que a realidade é maior do que se vê”²³.

Pauso, neste momento, toda guerra.

Espero que tenha percebido que as músicas até aqui feitas citação e ruído serviram apenas para enfeitar o texto – e conseguiram roubar tua atenção.

A alienação do espectador [...] exprime-se assim: quanto mais ele contempla, menos vive; quanto mais aceita reconhecer-se nas imagens dominantes da necessidade, menos ele compreende a sua própria existência e o seu próprio desejo. [...] Os seus próprios gestos já não são seus, mas de um outro que lhes apresenta. Eis porque o espectador não se sente em casa em parte alguma, porque o espetáculo está em toda a parte. (DEBORD, 2003, p. 19)

4.1 Primeiro ensaio

Gostaria de registrar aqui as experiências do primeiro ensaio: ansioso, entrei na sala. Demorei para encontrar um local específico e determinar o momento inicial que o “espetáculo” teria. Haviam tantas informações girando em minha mente que também demorei para entender quando este estado de corpo estaria conscientemente ativado – se é que eu, embora única matéria física no palco, seria o determinante. Até que me pus de pé, no que eu acreditava ser o centro da sala.

Tentei projetar mentalmente espectadores em uma das paredes da sala. Eu estava tentando fugir da sensação de necessidade de preparar algo para apresentar em um determinado dia, já que não queria pré-estabelecer os acontecimentos – pois não teria, no momento em questão, a noção da ativação cotidiana deste estado de corpo. Não conseguia me mover ainda. Tudo acontecia muito internamente. Me questionei até se eu teria a mesma dificuldade caso estivesse em um palco.

A única coisa que consegui fazer para tentar me desligar dessa angústia foi fechar meus olhos. Imediatamente, lembrei-me do quão potente seria se eu

²³Trecho da música "Ensimesmo", composição de Ana Heloysa.

chorasse em algum momento – então, minha luta se tornou deixar que tudo ocorresse naturalmente. “Se eu chorar em algum momento, foi porque determinei anteriormente ou porque, de fato, apenas aconteceu?”, pensava.

A partir daqui, não me recordo claramente de quase nada, mas tentarei ser o mais fiel possível à ordem cronológica dos acontecimentos. Me lembro de ter sentado²⁴ após essa insegurança. Encarando a parede, deitei. Fiquei lá, abandonado, à mercê. Meu olhar, neste momento, estava perdido. Tentei olhar em volta, dentro das possibilidades que meu campo de visão me proporcionava, mas tudo que eu tinha eram as paredes brancas. Talvez, eu estivesse inconscientemente em busca de algum recurso cenográfico externo para me apoiar.

Ou então eu não tinha percebido o quão feliz estava ao poder executar isto sozinho, tanto que deixei meu peso ruir completamente, aproveitando a liberdade de fazer o que eu quisesse. Fiz algumas posições no chão – não lembro de nenhuma delas, apenas que eram posições de descanso. Eu estava procurando um aconchego. E o encontrei ao abraçar minha cabeça com o braço esquerdo. Ergui a cabeça algumas vezes, ainda sem muita certeza do que deveria vir em seguida, como se estivesse procurando algo que pudesse me ver.

Tal incerteza me fez levar minhas mãos à minha boca, como alguém que começará a prantear dentro de uma forte crise de ansiedade – mais uma vez, eu estava tentando forçar o choro. Ainda passeando por diversas posições, todas seguidas por um tempo silencioso e estático entre elas, levantei e comecei a caminhar pelo local.

Eu me senti totalmente incomodado por simplesmente andar: foi a maior manifestação de movimento até agora. Tanto que, por isso, desacelerei. Não muito tempo depois, perdi o controle da intensidade dos meus passos, tendo me desvencilhado de um acorrentamento que eu mesmo me pus a prender por querer

²⁴De acordo com Maribel Portinari, “Graham [...] inova a técnica, começando os exercícios sentada no chão. Diz que nesta posição o dançarino pode controlar melhor todos os músculos do tronco em alongamento e contração, obtendo assim a forma mais eficiente de aquecimento. Segue as séries de exercícios de pé, e preferentemente em círculo, e não diante do espelho [...]. Antes de tudo, é preciso reaprender a respirar. O ritmo da inspiração-expiração do ar condiciona a intensidade de cada movimento, sua duração e efeito.” (PORTINARI, 1989, p. 147)

subverter o que era comum em uma apresentação de dança cristã. Eu não precisava disso.²⁵ Por isso, pensei em algo que me pudesse direcionar de alguma forma.

Então, fixei em um ponto específico do teto, para o qual me direcionaria nesta caminhada. Ao encontrá-lo, pulei duas vezes, com o braço esquerdo esticado em direção ao ponto, ao fim de tocar o teto. Na terceira tentativa, não tirei os pés do chão. Transporte a incerteza do pensamento para o corpo. Me lembro de isso ter se dado diversas vezes ao longo do ensaio, entre os outros acontecimentos. Nisto, vi a porta de entrada para o corpo – o corpo material.

Já que o estado de corpo adorador integraliza o corpo-carne ao corpo-espírito a Deus, acredito ter sido neste momento que tomei consciência de que tal estado estava ativado. Ainda caminhando, sempre interagindo com o ponto-foco do teto quando passava por sob ele, parei. A partir daí, eu adicionei uma nova configuração: a pausa no meio da execução de um movimento específico. Corri em qualquer direção e parei bruscamente, reconfigurando minha caminhada. Caminhei mais um pouco, até que eu alterei novamente o meu percurso. E assim me dei algumas vezes seguidas. Depois deitei novamente e lá fiquei por um tempo. Por várias vezes, me colocava novamente de pé e refazia tudo até aqui. Até encontrar outro ponto-foco: a parede que estava atrás de mim quando iniciei o ensaio.

Eu realmente não sei se associei, em meu inconsciente, o novo ponto-foco a alguma figura ou elemento cenográfico, suporte emocional ou fuga quando eu não sabia mais o que fazer, sei apenas que, em meu consciente, quando eu tentei personificá-lo, imediatamente me desvencilhava de lá e fazia outra coisa. A seguinte que fiz foi encarar novamente a “parede-espectadora”. Também, já que eu não tive este trabalho anteriormente, tentei delimitar com o máximo de exatidão o centro da sala, para ali me pôr de pé, já que o chão da sala era de placas de madeira quadradas, o que me auxiliava matematicamente. E lá sentei, novamente, voltando ao ponto inicial do “espetáculo”.

²⁵“A sobriedade dos elementos cênicos [...] permitiu a Graham colocar toda ênfase na própria essência de cada tragédia, sem que o apelo ornamental distraísse o espectador ou funcionasse como lenitivo para o impacto emocional. ‘Quem procura distração vai ver *show* na Broadway’ [...]. E acrescentou com altivez habitual: ‘Quero penetrar em todos os mistérios da condição humana; por isso nunca me sobrou tempo para amenidades.’” (PORTINARI, 1989, p. 148-149)

Deitei mais uma vez e, então, me lembrei de outro elemento comum nas apresentações de dança cristã: o investimento pesado que se tem em expressões faciais pelos professores de dança cristã. Em todo o meu percurso como dançarino cristão – não é tão longo: mais ou menos uns cinco anos e meio –, sempre fui extremamente cobrado pela necessidade de esclarecer, o máximo possível, com minhas expressões faciais, o que eu estava querendo dizer naquela apresentação. Se fosse uma “historinha” de humilhação ou profunda tristeza, uma cara de lamento surgia; quando eu expressava a alegria ou a gratidão de ter entendido que Cristo morreu na cruz e me conferiu a possibilidade de salvação, meu sorriso não deveria murchar em nenhum momento.

Mais uma vez, eu me vi entre dois mundos impossíveis para mim. Não queria ser caricato, feito um produto de vitrine ou um quadro de prateleira, porém sequer repetir a inexpressividade indiferente dos quais zombam os vídeos virais. Então, encontrei algo que prometia ser uma possível solução: com meu rosto escondido mais uma vez no abraço do meu braço esquerdo, abri a boca o máximo possível. Tão máximo quanto fui cobrado em toda minha trajetória cristã, tão extremo quanto a inexpressividade dos vídeos virais, eu não tinha motivos para isto. Eu não tinha sentido uma dor ou não estava bocejando para, enfim, abrir a boca. Menos ainda querendo gritar. Mas queria que o espectador visse algo que não queria ver – ou pelo menos não imaginava. Em pé, sentado, deitado, correndo, de costas ou não, vez ou outra abria a boca, desejando os olhares inquietos.

Acho que finalmente entendi com que satisfação Nijinsky produziu *Le Sacre du Printemps* mesmo após a rejeição de seu último trabalho: a insatisfação do público. Me lembro também de que, em diversos momentos, principalmente quando estava deitado, fazia gestos repetitivos, na verdade insistentes, como os de uma criança quando está querendo chamar atenção ou com fome. Birra, é como se chama. Me envolvia e me desenvolvia em um mergulho que pareceu ter se tornado um redemoinho, onde eu não conseguia mais chegar à margem. E, inclusive, por alguns momentos eu mesmo me encontrava insatisfeito.

Senti, então, que, sem muito forçar, encontrei o choro. Esta água, este lugar onde mergulhei, o mesmo lugar onde me afoguei, escorria pelos meus olhos. A sala

transbordava de uma energia invisível, completamente espiritual. Me senti vulnerável, mas certo. Havia chegado em algum lugar, eu sabia. Meu corpo aqueceu, embora o local estivesse tão frio. Contive o som do choro conforme pude, gesticulando com as mãos sempre que eu queria retornar ao silêncio.

Porém ainda, no meio da sala, chorava.

A partir daqui, pareci ter perdido um pouco mais do que a metade do controle do meu corpo. Eu queria tanto que os espectadores me vissem chorar que, quando aconteceu, quis impedir a continuidade do fluxo. Semelhantemente ao ponto-teto e do ponto-parede, ou de quando caminhava e modificava o percurso, as mãos me diziam: "engole o choro!" Era a mesma agressividade que os enfeites do espetáculo exercem sobre todos os dançarinos cristãos. A diferença é que eu não queria me render, mesmo que tal resistência me custasse a vida. Uma tensão invadiu o local e me perguntei se algum espectador choraria comigo no dia em que eu apresentasse esta experiência sobre um palco ou um altar.

Em seguida, alguns risos, os quais não chegaram a se tornar uma gargalhada, emergiram. Agradei que isso não ocorreu: um riso após um choro era sinônimo, na maioria dos casos, de psicopatia. É "um distúrbio, de difícil diagnóstico, caracterizado por falta de empatia em relação ao outro e desprezo pelas obrigações sociais", diz o *OLG*. Foi quase isso, eu acho. Mas não com o público, e sim com a cena. A cena tenciona completamente o choro sem sofrimento, encontra nessa atitude seu modo de manipulação e convencimento. E, provavelmente por não me entregar completamente à tensão, não me senti sofrer. Era um quase-sofrimento, pois, como falei, pelo menos não estava mais perdido, sem saber bem em que situação eu me encontrava – ou morno.

Seguia tentando, quase morrendo.

Em meio ao choro, encontrei novamente a parede. Agora, sim, ela era meu consolo, suporte emocional. Parei e olhei para a parede-espectador. "Olha o que você me fez", meus olhos diziam. Desprezei completamente qualquer intensificação de sofrimento e interagi novamente com o ponto-teto. Tudo estava acontecendo muito rapidamente, todos os acontecimentos pareciam ser o mesmo. Pular, deitar,

sentar, chorar, ficar de pé. Interagir com os pontos-foco, rir, olhar para a parede-espectador. Tudo era uma coisa só. Exceto eu.

Lembro-me de um momento em que voltei a interagir com o ponto-foco no centro da sala. Como o material do chão da sala era de madeira, algumas linhas determinavam as extremidades das placas. Então, envolvido por um sentimento inocente, de uma criança que chora aflita e quer brincar, embora sozinha, corri pela sala, pulando de uma placa para outra, tentando me posicionar exatamente no centro de cada uma delas. A adoração me levou e reconfigurar o jogo, adaptando-se como uma amarelinha: ora sobre um pé, ora sobre dois pés. E eu me entreguei completamente aos pulos, sem pensar nas consequências disso ou sequer sentir meus pés confrontarem o chão com força.

Foi tão divertido que durou alguns minutos até que eu me rendi à gravidade e caí. No chão, abandonado, misturei o choro com o riso e comecei a rolar. Lembrei de como os braços são excessivamente e quase que exclusivamente utilizados nas coreografias de dança cristã. Pela utilidade múltipla das mãos, elas praticamente são consideradas a definição de corpo. "Corpo: braços e mãos, as quais manuseiam os objetos na cena; proporcionam a beleza dos véus e das bandeiras; fabricam os figurinos." Estão sempre ativas ou prontas a serem ativadas. "Esta dádiva, nem a OLG jamais pensou!" O que me fez rolar pelo chão, com direção indefinida, foram as pernas ou a cintura.

Em um momento posterior, comecei a girar. Eu girei tanto, mas tanto que fiquei tonto e até com náusea. Não consegui parar, estava tão emergido naquela força centrífuga que, com meus olhos, toda minha volta se tornava apenas um monte de risco e ruído. Alguns detalhes proximais, como o formato da minha mão ou a cor da minha camisa, eram as únicas coisas concretas que eu conseguia discernir. Coincidentemente, o que girou comigo. E eu sabia que o mundo espiritual estava girando junto comigo. Por isso, quando encerrei os giros, não pareceu que eu estava tonto e quase vomitando, já que minha respiração estava muito marcada desde o início do trabalho. Foi uma formulação de pensamento que eu julgava ser incrível, mas de uma coisa tinha ainda mais certeza: evitaria ao máximo ocasiões que me sugerissem girar novamente.

Pauso, neste momento, toda rotação.

Consegui, girando, pôr tudo para girar, o que me manteve estático na visão do espectador. Não demorei muito para encerrar o trabalho depois disto. Não encerrou, este seria o ponto até aqui mais carente da minha intenção, do meu investimento. Se, em diversos momentos, eu permaneci alguns minutos parado, como finalizar o "espetáculo", deixando claro essa intenção?

É exatamente esta a questão: não acabou quando eu parei. Nem quando eu saí da sala, o que obrigaria a parede-espectador a me aplaudir e, não eu, mas ela, determinar o fim. O estado de corpo adorador permaneceu mesmo após o fim. E ele mesmo designou o momento em que eu o deixaria de perceber: em meu inconsciente, na sua ativação e em sua permanência. Não controlo isso tão precisamente, por isso que simplesmente aconteceu.

Quando saí da sala, senti que o palco me acompanhou, como se tivesse deslocado parcialmente. Talvez, tenha sido um fim muito brusco. Quem sabe, haja uma maneira menos brusca de sinalizar o fim da vida do espetáculo, o fim da apresentação de um bailarino para uma multidão confusa. Por enquanto, vou apenas arquivar as possibilidades.

4.2 Segundo ensaio

Antes de registrar aqui as experiências do segundo ensaio, gostaria de expor o fator determinante para que tudo ocorresse: ansioso, entrei na sala. Não era uma ansiedade com o desejo de começar o ensaio, porém sim de encerrá-lo. Era a ansiedade da angústia de ter que viver mais uma vez este momento de alta tensão que é o espetáculo e o palco. Eu estava atordoado: parecia que eu teria que revisitar todas as aflições dos últimos dias – o período eleitoral do país. Claro que este trabalho não possui identificação partidária alguma. Contudo, não é, de fato, fácil lidar com a existência em um país que tem. Eu não conseguia pensar em mais nada além de tudo que estava acontecendo fora daquela sala onde estava, tão pequena em comparação ao mundo afora. E me sentia menor ainda.

Primeiro, me posicionei em um dos cantos da sala – o canto mais próximo da porta de entrada/saída –, encarando cada milímetro e me perguntando: “o que

vamos fazer agora?” Obviamente, o externo não precisa estar indissociado do interno, mas eu só pensava em uma coisa: fugir. Sempre que eu tentava imaginar uma atitude, algo para fazer, tudo me parecia muito vago. Nada que eu fizesse parecia tão intenso quanto a situação que acabei de citar, suficiente para me guiar por uma rota de pastos verdejantes. Orei²⁶ brevemente, pedindo a Deus Sua presença, porque a minha não estava comigo já faz muito tempo. Como é de se esperar, não consegui dizer quase nenhuma palavra nesta conversa breve. Para falar a verdade, eu sequer conseguia respirar.

Sentei enquanto pensava. Lembro-me de ter tido a impressão de maior facilidade para me encontrar no ensaio, já que eu estava munido de experiências, do que funcionava bem ou não, para atirar contra as paredes do espaço. Esfreguei meu nariz com as duas mãos e fechei os olhos, tentando centralizar e me concentrar. Logo, eu soltava o gatilho e a lembrança dos últimos dias voltava. Talvez aquela fosse a proposição que a adoração-dramaturgista me fazia naquele momento.

Considero importante a coincidência involuntária entre os figurinos dos ensaios: em ambos, estava usando uma camiseta com estampa de leão, pintada à mão. A primeira era azul e tinha um leão colorido, mais em tons de vermelho e amarelo. A segunda era preta, com um leão pintado com tinta branca. A única informação que coloria a camiseta eram os olhos do animal: tão amarelos quanto as meias que utilizei para chegar no local. Não sei se foi um desejo do pensamento pela construção de um figurino pensando no dia da apresentação, embora sabendo que eu bloquearia a efetivação de sua atitude sem-vergonha.

Eu estava, neste ensaio, tentando habitar em(tre) “o bem e o mal, o falso e o real”²⁷ que coexistem na minha emancipação – ou em meu fracasso. Talvez, de

²⁶Faço menção aqui ao meu hábito diário de oração: todos os dias, tento seguir um roteiro específico (pedir perdão, agradecer pelo dia, pedir Sua presença, exaltação, contar de meus problemas, finalizar com alguma música). Evidente que, por muitas vezes, eu não estou emocionalmente disponível para passar por todas essas etapas ou seguir esta ordem pré-estabelecida, mas me forço a fazê-lo, receoso de que eu não consiga orar com fluidez. Isso dá a estes momentos (os quais deveriam ser fluidos, como falei há pouco tempo atrás) uma tensão terrível, sufocante e que chega a ser desesperadora. Sempre que consigo fugir do tal roteiro e da tensão que se apresenta, oro, por exemplo, deitado ou sem música, o que me deixa falar mais, quando preciso, ou simplesmente sentir esta energia invisível que me faz sentir tão livre, exatamente a sensação que me ocorria com frequência nos ensaios (e o que eu procurava quando orei na sala).

²⁷Trecho da música "guerra", composição de Tiago Arrais.

propósito, para enganar o pensamento, eu use uma outra camiseta com estampa de leão no próximo ensaio.

Tentei lembrar de uma música ou algo que me fizesse ter alguma emoção – e isso não seria espetacularizar a emoção. Não mais. A balança das energias invisíveis não estavam bem balanceadas. Tudo possuía uma brecha, uma fresta, por onde a água escorria. Eu não era – e jamais serei – o mesmo do primeiro ensaio. Já que tudo que eu fizesse parecia para mim inválido, a adoração-dramaturgista sussurrava exatamente neste detalhe, a possibilidade de todas as coisas.

O seu consciente não te deixa descansar, eu sei / A sua renúncia só você conhece mais do que ninguém / A mente que disciplina também faz de ti disperso / Desconfortos que vem e vão em troca de um futuro no mínimo incerto / [...] / A sua rotina é correria, não a deixe te cegar / Sua calma é o frenesi de não se deixar parar / A mente que organiza também faz a confusão / Desconfortos que vem e vão em troca de um futuro sem previsão / [...]. (RAMOS, 2021)

Deitei no chão, abandonado e desesperançoso. Logo percebi que era como se não houvesse plateia me vendo, diferente do primeiro ensaio, quando mentalizei grande multidão. Eu estava tão imerso no meu desespero interior que mal conseguia ver algo fora disto. Lutei tanto para viver naquele momento que, sem que isso se anunciasse como resposta, comecei a rolar, do canto onde eu estava para o outro lado oposto, na diagonal – pela visão de quem assistia, no primeiro ensaio, eu estava rolando a partir da diagonal direita-trás, para chegar na diagonal esquerda-frente.

Não consegui chegar lá, como era esperado. Aqui, não consegui chegar ao limite ou ao fim de nenhuma das proposições. Por mais que eu corresse, gritasse, caísse, nada chegava, tudo estava aquém, à mercê. Foi então quando percebi que eu tinha crescido. O encanto da criança que conhece o mundo tinha sumido. Eu não via a plateia, não vi choro, não vi amizade na parede, não vi um alvo no teto. Não conseguia, enfim, “viajar” na *vibe* da adoração-dramaturgia-performance. Consegui, quase que como algo palpável, interagir com a adoração em uma contraposição: não era mais eu e Deus movendo conjuntamente, encaminhados pela adoração, parecia mais só eu, sem adoração, em busca de um Deus inacessível. E como seria

possível que, em meu fracasso em ser um adorador pleno, eu poderia validar minha corrida?

Com isso, fiquei ainda mais angustiado. Ergui-me de pé e caminhei, tentando revisitar momentos específicos do primeiro ensaio, mas não conseguia nada. Eu estava relutando contra o meu próprio objetivo, como um adorador. Me sentia entre dois mil e quinhentos mundos. Por mais que eu tentasse correr ou fazer alguma movimentação codificada, eu nunca parecia estar fora deste vale da so(m)bra da morte. E, pensando melhor, talvez fosse lá, no lugar das pr(i/o)vações, que eu poderia pr(i/o)var o meu valor.

Mesmo assim, eu deitava, levantava e rolava, mas não encontrava nada, nem lugar nenhum. Sequer o chão abaixo dos meus pés.

Ainda, no meio da sala, flutuava.

No segundo ensaio, eu espetacularizei o primeiro, a experiência triunfal que foi (con)seguir realizá-lo. Por isso, tantos momentos se repetiram: outro foi o minuto em que interagi com a parede. Não era mais um abraço ou um suporte emocional: era simplesmente uma parede. Só. E não fiquei nem cinco minutos lá: quase que imediatamente deitei e olhei para o teto, outro ponto-foco, e somente consegui me locomover com as duas escápulas, uma após a outra, me arrancando de um lugar, me arrastando pelo espaço. Me senti uma gosma, informe. O ar etéreo estava pesado demais para mim. O teto era só o teto, o qual tentei empurrar sem tentar apalpá-lo. O chão contra minhas costas não era a abstração matemática: era só um monte de madeira que me impedia de afundar no infinito, de chegar ao centro da Terra.

Inclusive, quando observei os detalhes de minhas mãos calejadas, voltei à realidade amadurecida. Sem qualquer apego, levantei e comecei novamente a caminhar, desta vez, de costas. Senti o peso do meu corpo: a bigorna não estava mais somente sobre meus pés, e sim sobre minha espádua. Tanto que meus pés pisavam forte e queriam perfurar o tempo. Me lembrei de como, em momentos de oração na comunidade cristã à qual pertenço, algumas pessoas caminhavam de costas quando eram “diagnosticadas” com “endemoniamento”. Talvez, assim como

acontecia aí, eu devesse tentar encontrar a saída aquele desespero por trás, ao contrário.

Mas não era. Frente e trás se fizeram iguais: era tudo uma loucura só!

Incrivelmente, foi quando percebi a ativação do estado de corpo adorador. “Justo quando eu estava prestes a acabar”, pensei. Eu estava determinado: encerraria minha consciência da vida deste estado, ainda que bruscamente, insaudavelmente. Se antes eu queria sair das externalidades sufocantes, agora, queria sair da internalidade desesperadora. “Eu já me cansei demais fora; também me perdi demais dentro”.²⁸ Comecei, então, a pular.²⁹ Com as costas curvadas, cabeça pesada e os braços em direção ao chão, tentei simular os pulos da coreografia de Graham para *Night Journey* (1947), porém sem conseguir ativar a respiração que eleva o corpo e depois deixa-o cair.

Seguia tentando, quase morrendo.

Prossegui com a caminhada, desta vez, para a frente, despreziosamente. Sendo assim, me desvencillei temporariamente do desejo pela subversão e peguei uma cadeira que ali na sala, bem à minha frente, estava, pela mão direita. Segui caminhando, levando ela comigo por onde eu fosse, até chegar perto da parede escolhida para representar a plateia e colocá-la ali. Alimentei tão bem a invisibilidade do processo que agora possui total autonomia para se mover ali, diante dos meus olhos. Deixa ela protagonizar totalmente. De longe – e, para mim, de perto –, eu era, naquele momento, só um espectador. Fiquei algum tempo observando a parede à minha frente, o palco vazio, a sala que se fez enorme naquele momento – e o estado de corpo adorador, ainda ativado. Ou seria melhor dizer: finalmente ativado.

Eu estava sem meus óculos neste momento, o que me ajudou a perceber a turbidez, a porosidade do espetáculo. Consegui sair – e só não tinha encerrado tudo ainda porque o estado de corpo adorador me impedia de me mover! Naquele “estado de corpo plateia momentâneo”, eu só poderia fazer algo que um espectador faria toda vez que o dançarino parasse de dançar por mais de cinco segundos:

²⁸Trecho da música “Número 1”, composição de Ana Rock e Tiago Andrade.

²⁹Na verdade, não me recordo se foi exatamente neste momento em que fiz isso. Lembro apenas que foi após uma caminhada.

aplaudir inseguramente. E, com as mãos de Deus, pude aplaudir com toda a segurança possível.

Pauso, neste momento, toda incredulidade.

Diferente do primeiro ensaio, o qual durou quase uma hora e mais me pareceram duas ou mais, este ensaio se aproximou de vinte e cinco minutos, mas pareceu que eu não tinha feito nem metade disto. Foi torturante. Queria esquecer. Somente escrevendo sobre ele, senti vontade de chorar, pois sei que ele me perseguirá pelas próximas semanas. E, por mais que eu quisesse destruir todas as suas sobras a fogo, ele foi exatamente o insucesso do primeiro: não construir personagens ou personificações, utilizar objetos na cena sem sua função espetacularizada, a abstração total de expressões faciais, a desconstrução matemática das placas de madeira, o lugar do entre, durante e enquanto. Nisto, está sua potência. Ou deveria dizer: minha potência.

Principalmente, do absolutamente nada, o zero da equação.

4.3 Terceiro ensaio

Gostaria de registrar aqui as experiências do terceiro ensaio: decidido, entrei na sala. Logo me deitei em um lugar do chão. Tudo parecia rápido demais: eu estive tão ansioso por este momento desde o segundo ensaio, tão munido de ideias para desenvolvê-las aqui que não percebi que não estava vivendo de fato tal momento, somente o quão angustiada eu estava. Por isso, minha reação imediata ao fato de ter mais um (e último ensaio) foi deitar e respirar, como quem desse descanso ao corpo, enquanto o pensamento já estava há milhas de distância. Deixei-o pesar sobre o chão e lá fiquei por alguns bons minutos.

De olhos abertos, tentava me concentrar e relembrar toda aquela fantasia que eu criara desde o início destas sessões, mas eu já não podia mais retornar ali. Diferente do segundo ensaio, em que eu senti que a maturidade atrapalhava o meu desempenho, aqui, eu só conseguia contemplar com o olhar um monte de matéria – que eu, provavelmente, tão cedo retornaria a ver. Era um espaço físico que parecia conversar comigo, as paredes não bloqueavam a expansão: expandiam os bloqueios que eu tinha trazido ao ensaio. A tensão não era mais causada por uma hipotética plateia: vinha de dentro de mim.

Os ensaios não precisavam ser sempre um lugar de sofrimento, a pesquisa corporal que estava sendo feita não me pedia o tempo todo um estado de lamentação. Porém, inevitavelmente, a lembrança de que eu estava encerrando o meu tempo na graduação me seguia constantemente. A ansiedade e a incerteza do que o futuro tinha preparado para mim substituíram minha perturbação com a situação política do país. Tudo que conseguia era receber mais e mais emoções, sentimentos, lembranças e pensamentos de todo tipo, sem conseguir concluir nenhuma das minhas paixões ou meus anseios.

Eu estava desolado. Definitivamente, sabia que, por mais que aquele momento chegasse ao fim, continuaria sofrendo.

Ainda, no meio da sala, estava à mercê.

Então, afundado no sentimento de ter que lidar com o desconhecido, chorei. Contudo, não foi um choro que eu pude prever, diferente daquele que surgiu no primeiro ensaio: veio de uma vez, não consegui conter a tempo um breve gemido. Contemplei aquela sala, as paredes meio sujas, com a pintura um pouco descascadas, o teto um pouco fundo em um dos cantos de um dos bocais das lâmpadas. “O que fizeram com você, minha querida sala?”, pensei. Não pude impedir que minhas memórias viessem à tona e dançassem para mim.

Foi ali onde tudo começou. Naquela sala, há três anos atrás, eu tive minha primeira aula³⁰ em que eu pensaria os elementos de uma composição coreográfica. Tive tanta dificuldade em romper com os clichês que a dança cristã espetacularizada tinham mutilado em mim... Foi com essa intervenção que eu percebi que eu não estava, antes da graduação, lidando com algo que parecia não me abarcar. Eu não poderia aceitar que alguém considerasse a hipótese de me sugerir a tentar romper minha zona de conforto, ao mesmo tempo em que percebi que, até ali, “eu vivi entre as fortes muralhas”³¹, as quais me impediam de me desprender daquela caverna em meu coração e finalmente lidar com aquele jardim, pronto para quaisquer apuros que me ameaçassem.

Seguia tentando, quase no fim.

“Onde você está agora, quando a escuridão parece vencer? Quando o mundo está desmoronando?”³²

³⁰ A disciplina em questão é “Dança - Investigação Técnica: Elementos Básicos”.

³¹ Trecho da música “Muralhas”, composição de Ana Heloysa.

³² Tradução direta do trecho da música “Look up Child”, composição de Lauren Daigle.

Eu tinha me tornado alguém irreconhecível, totalmente herege para qualquer um dos líderes de dança cristã que me conheciam. Percebi que aquilo que eu estava fazendo naquela sala, muito dificilmente seria associado a adoração. Sempre ouvi que “devemos fazer as coisas para Deus com excelência” – para tantos, excelência significa capricho, virtuosismo, perfeição. Para mim, significa consciência, presença. Eu estava totalmente presente ali – e sabia que Deus também. E isso bastava para que eu prosseguisse com minha tentativa de ensaio de um espetáculo.

Ainda deitado, fiz alguns movimentos arredondados com o braço esquerdo, tentando encontrar alguma motivação, algum pulso que me levantasse e me desenterrasse desse monte de entulho do passado. Comecei, então, após alguns minutos, a ajustar minha movimentação à minha respiração: conforme eu inspirava, o braço recebia evidência. Tentei operar outras partes do corpo também, embora minhas pernas tenham permanecido teimosas, imobilizadas, até que consegui me erguer e prosseguir com minha pesquisa em pé.

Então, me lembrei do que propus no primeiro capítulo deste trabalho: o jogo de movimentar-se ao mesmo tempo em que eu prendo a respiração. Tentei correr, ficar em cima de um pé só, ou fazer qualquer movimento que se possa esperar: em certo momento, eu perdi a noção do que eu estava fazendo até ter que parar para me recompor. Minha cabeça doía, eu me sentia tonto. Fiz isso mais duas vezes e, em todas, o mesmo processo aconteceu. Eu sentia como um suicídio: me sentia morto por não respirar, mas estava vivo por me movimentar. Então eu estava morto-vivo?

Assim fiquei por bastante tempo, agora sem chorar, mas tão angustiado quanto eu estava, pois a lembrança de todo este curso ainda estava comigo, tão entranhada. Por causa disso, tentei fazer alguns movimentos da primeira sequência coreográfica, do curso, criada e apresentada por mim na disciplina que citei acima. Foi revigorante retornar a ela, apesar de não me lembrar de quase nada³³. Fiz um rolamento no chão, um movimento para subir à estatura em pé e só – ao mesmo tempo em que foi tudo para mim.

Movimentei-me, então, tentando ser o mais feio possível – ou seja, o mais longe que eu pudesse de movimentos simétricos, fazendo referência a diversos

³³Havia um movimento – e este esqueci de fazer –, o qual ficou marcado nesta coreografia e por muito tempo em meu processo no curso: de frente para o espectador, parado, em pé, eu esticava o braço esquerdo à frente, tentando alcançar algo que eu havia encontrado ao longe, ainda de difícil nitidez (por isso, dei à criação o nome de “encontro”).

artistas da dança moderna por quem tenho tanto apreço. Eu estava com eles e estava comigo. E estava com Deus. Não eram mais somente as forças invisíveis que eu colocava para centrifugar, era o mundo todo, os espectros, as epifanias e as catalizações. “Era pra eu estar vivendo em 1922 ao invés de 2022!”

Parei de tentar, pois me sentia imortal.

Por fim, novamente deitei no chão. Cheguei ao fim de mais um arco, na segunda morte do ensaio. Nada mais em mim restava ser esmiuçado. Nada mais do corpo para ser rasgado, desenvolvido, dinamizado. Só então, pude cantarolar uma canção que manterei como um segredo entre mim e os presentes naquela sala.

4.3.1 *Para tentar parar a guerra*

Você deve ter percebido que, à medida em que os ensaios avançavam e eu ia chegando ao fim da experiência do último relato, os textos se tornaram cada vez mais breves, fugidios, fugazes. Também, lotados, jorrando tantas informações, cansando excessivamente os olhos. Acontece que eu estava chegando cada vez mais à superfície: quanto mais eu tentava afundar e desvendar os mistérios invisíveis, menos eu podia contemplá-los, menos controle eu tinha de mim mesmo. Não teria capacidade de ir mais perto da margem até cair pelas beiradas. A esta altura, já o entreguei a Deus, porque eu mesmo não conseguia tentar entender tamanho mistério. Somente vivenciar.

As músicas e as referências passaram a fazer sentido na cena, pois deixaram de servir como meros ornamentos. Eu, o momento, o local, as tensões e o público imaginário precisavam de algo mais do que eu, também a esta altura tão ornamental quanto tudo mais.

“Se é difícil para você, que só assiste, imagina para mim, que nem consigo dar nome ao que sinto”³⁴. Eu sabia que tinha pouco tempo ali e, repito, desesperadamente queria que se eternizasse o momento, para não precisar ver o fim de uma vida inteira. Agora, não queria me esvaziar ou me inchar de um ar contaminado, com pura rebeldia. Queria alcançar as pessoas, “convid[á-las] para tomar um chá”³⁵, “ver seus olhos, ouvi-las falar”³⁶. É nesses momentos em que sou

³⁴ Trecho da música "Gente (de Zero a Dez), composição de Priscilla Alcantara.

³⁵ Trecho da música "Sombra", composição de Daniela Araújo.

³⁶ Trecho da música "Ensimesmo", composição de Ana Heloysa.

feliz, quando posso contemplar o culto particular que ocorre entre o corpo apresentado no palco e o espectador. Quando poderia ver meus amigos de novo? Como conseguiria eu manter este elo de ligação entre eu e Deus, entre eu e a outra pessoa, entre Deus e a outra pessoa, entre todos nós e nós mesmos?

“O que sinto aqui, não quero esquecer”³⁷, principalmente porque ainda tenho tantas responsabilidades, diversos dilemas a lidar. Mesmo depois de ter vivido dois mundos, dois extremos, a significação total de uma dança completamente espetacularizada e o nada, a dança que não diz nada. Como lidar com o “entre-tudo-e-nada”?

Sobre o mesmo chão / Está o muro / E do lado de lá [...] / Meu chão é o meu mundo / Tem dois lados em guerra / Meu mundo é este chão / Onde você cresceu e eu também / Ao redor de muitos / Me apontaram as cercas e os muros / Eu quis o caminho / Roguei pela vida / E vou subvertendo o mundo / Amando a esperança que salta os muros / E brinca arteira / Com tua criança / A fé tá na vida / [...]. (ALMEIDA, 2012)

Pauso, pela última vez, toda guerra.

Tenho fé. Não no futuro incerto, mas no hoje que eu consigo con(s)tatar. Con(s)tatar, e não vislumbrar, já que "a fé nada mais é que a certeza daquelas coisas que [eu não posso] ver – porque [se eu ver], já não será mais fé"³⁸. É exatamente este o caráter do adorador: viver hoje não somente pelo amanhã, mas compreendendo que o amanhã só chega se o hoje acontecer, sem esperar ver. Vislumbro, então, a certeza de um futuro que não deixa dúvidas, por um socorro bem presente na guerra³⁹.

E é exatamente este o caráter do gesto inconclusivo: não espera pelo final. Encara o hoje e assume sua incompletude. Não sei dançar sozinho, o corpo não existe sem o que é invisível. Por isso, o espetáculo final para estes ensaios é a vida cotidiana, é o momento de deitar em uma cama e agradecer pelo dia, quando eu beijo o rosto suado dos meus pais ou cozinho um arroz e deixo-o queimar. O fim do espetáculo é "na rua, no trabalho, na escola, na loja, na padaria, no posto, na rodovia, na congregação"⁴⁰, onde não há um figurino que me deixe esplendoroso ou um tecido que me esconda – e escame minha visão.

³⁷Trecho da música “Jireh”, composição de Christopher Joel Brown, Steven Furtick, Chandler Moore e Naomi Raine.

³⁸Trecho da música "Oh Minh'Alma", composição de Luma Elpidio.

³⁹*Ibidem*. No original: "Ele é socorro bem presente na angústia / Ele é a certeza de um futuro que não deixa dúvida."

⁴⁰Trecho da música "Coração de Pedra", composição de João Alexandre.

CONCLUSÃO

Quando eu decidi que faria esta pesquisa, estava prestes a seguir o padrão de tema e conteúdo da maioria dos trabalhos acadêmicos de artistas cristãos: tratar a dança como um mero meio de propagação do Evangelho, discorrendo sobre as características presentes na cena e como elas podem ser utilizadas para tal finalidade, compreendendo também toda a herança deixada pelos primeiros cristãos ou ainda os primeiros judeus (hebreus ou israelitas, conforme intitulados na Bíblia Sagrada). Eu sabia que, com ela, assumiria riscos, ficaria à margem da acomodação, tendo que lidar com diversos questionamentos que eu mesmo não poderia me dar ao luxo de investigar, pelo medo de ser considerado herege ou rebelde.

Inicialmente, o trabalho tinha objetivos tímidos: tentar compreender como eu poderia incentivar a comunidade cristã a valorizar a dança tanto quanto a música é valorizada como arte, reduzindo, assim, o estigma que os próprios cristãos impunham sobre a dança. Não pretendia contestar agressivamente ou com uma intensidade que parecia exagerada para mim na época. Pretendia, para isso, traçar um paralelo entre a dança cristã e a dança moderna.

Talvez, a questão levantada acerca da dança moderna tenha sido a única que permaneceu mais informativa do que argumentativa, em relação ao restante do trabalho. Contudo, eu não havia percebido que os artistas modernos evocaram esse estado contestador, sem qualquer aceitação imediata do que já existia como “dança moderna”. Eles falavam de tudo aquilo que não deveria ser falado, dançavam como jamais alguém deveria dançar. E é exatamente esta natureza contestatória que o trabalho passou a ter ao longo do processo de pesquisa: passei a trazer à tona tudo que estava abafado e que, uma vez desvendados, jamais poderiam ser amornados novamente.

Ao relacionar a dança cristã com a dança moderna, compreendi que o gesto, como uma maneira de existir no mundo, desvencilhou o dançarino moderno da cristalização na qual até então a dança se encontrava. A situação da dança cristã

hoje é similar: trata-se de um lugar onde nada se pode falar, nem fazer, além do que habitualmente ocorre. Foi no caráter curioso da dança moderna que encontrei uma possibilidade de dançar e adorar a Deus com verdade, levantando uma discussão que independe de todo excesso “espetacular” presente nas apresentações de tal dança. E seguem assim todas as danças ditas cristãs: independem de qualquer parafernália.

Foi exatamente este o caminho que trilhei quando decidi que faria os ensaios para um espetáculo que não aconteceria. Sofri em todos os ensaios, pois me sentia distante de tudo aquilo que tinha escutado ser o correto, puro, limpo e belo. Porque este trabalho traz a todos os envolvidos – e, principalmente ao leitor – uma assunção: uma vez tido o contato com tais energias invisíveis, elas lhes seguirão por todos os lugares, lembrando o tempo todo da importância de lidar com a feiura e a imperfeição. Porque ser dançarino (e/ou cristão) é isto: diariamente lidar com as tensões de tais responsabilidades assumidas.

REFERÊNCIAS

ALCANTARA, Priscilla. "Florescer". *Gente*. São Paulo: Sony Music Entertainment: 2019. 4 minutos.

ARAÚJO, Daniela. "Esperança". *Catarse: Lado A*. São Paulo: Sony Music Entertainment. 2019. 4 minutos.

ASSUMPÇÃO, Pablo. **Por uma poética do corpo cearense**. In: Gilmar de Carvalho. (Org.). *bonito pra chover: ensaios sobre a cultura cearense*. Ceará: Edições Demócrito Rocha, 2003, v. 1, p. 149-158.

BÍBLIA. Português. **Bíblia Sagrada**. São Paulo: Sociedade Bíblica do Brasil, 1994.

BOURCIER, Paul. **História da dança no Ocidente**. São Paulo: Martins Fontes, 2001.

CERBINO, Beatriz. **Críticas de dança**: considerações preliminares, aproximações possíveis. In: NORA, Sigrid (org.). *Temas para a dança brasileira*. São Paulo: Edições SESC SP, pp. 19-40, 2010.

DEBORD, Guy. **A sociedade do espetáculo**. São Paulo: Coletivo Periferia, 2003.

ELPIDIO, Luma. **Liberta-me de Mim (Dançando com o Espírito)**, 2020. 1 vídeo (6 min). Disponível em: <https://youtu.be/RHZSeVQ1JWQ>.

FABIÃO, Eleonora. **Corpo Cênico, Espaço Cênico**. Rio de Janeiro: Revista Contrapontos - Eletrônica, Vol. 10 - n. 3, p. 321-326, 2010.

GARAUDY, Roger. **Dançar a Vida**. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1980.

GESTO. *In*: DICIO, Oxford Languages and Google. Oxônia: Oxford University, 1857.

Disponível em:

<https://www.google.com/search?q=gesto&rlz=1C1KNTJ_pt-BRBR1000BR1000&oq=gesto&aqs=chrome..69i57j35i39j0i131i433i512j0i433i512j69i60j69i61i3.1237j0j7&sourceid=chrome&ie=UTF-8>. Acesso em: 06/07/2022.

GIL, José. **Movimento total: o corpo e a dança**. São Paulo: Iluminuras, 2004.

GREBLER, Maria Albertina Silva. **A Influência do Pensamento de François Delsarte sobre a Modernidade da Dança**. Porto Alegre: Revista Brasileira de Estudos da Presença, v. 2, n. 2, p. 413-427, 2012.

HIGUET, Etienne. **A espiritualidade na adoração (ad-oratio):**

Reflexão a partir de Jean-Luc Nancy. Brasília: Revista Brasileira de Filosofia da Religião, v.3, n.1 /P. 92-111, 2016.

MOMMENSOHN, Maria. PETRELLA, Paulo. **Reflexões sobre Laban, o Mestre do Movimento**. São Paulo: Summus Editorial, 2006.

PAIS, Ana. **O crime compensa ou o poder da dramaturgia**. *In*: CALDAS, Paulo. GADELHA, Ernesto. *Dança e Dramaturgia[s]*. São Paulo: Nexus, pp. 26-58, 2016.

PALANKIN. “Bonecos de Plástico”. Por Ana Rock. *Palankin*. São Paulo: Sony Music Entertainment: 2016. 6 minutos.

PALAVRANTIGA. "Rookmaaker". Por Marcos Almeida. *Esperar é caminhar*. Minas Gerais: Canzion Brasil: 2010. 5 minutos.

PALAVRANTIGA. "Sobre o Mesmo Chão". Por Marcos Almeida. *Sobre o Mesmo Chão*. Minas Gerais: Ciriguela Sound: 2012. 6 minutos.

RAMOS, Felipe. "Uma Carta de Amanhã". *Uma Carta de Amanhã*. Santa Catarina: Habrok Music: 2021. 4 minutos.

SETENTA, Jussara Sobreira. **O fazer-dizer do corpo**: dança e performatividade. Salvador: EDUFBA, 2018.

SKLIAR, Carlos. **As interrupções no corpo, a atenção, a ficção e a linguagem da infância**. In: XAVIER, Ingrid M.; KOHAN, Walter O. (Orgs). *Filosofar: aprender e ensinar*. Belo Horizonte: Autêntica, 2012.

TAIS, Marcela. "Coração Humano". *Não Sou Tão Forte*. São Paulo: Sony Music Entertainment: 2020. 4 minutos.