

**UNIVERSIDADE CATÓLICA DE GOIÁS
DEPARTAMENTO DE FILOSOFIA E TEOLOGIA
MESTRADO EM CIÊNCIAS DA RELIGIÃO**

DANÇA: linguagem do transcendente

Conceição Viana de Fátima

**GOIÂNIA
2001**

**UNIVERSIDADE CATÓLICA DE GOIÁS
DEPARTAMENTO DE FILOSOFIA E TEOLOGIA
MESTRADO EM CIÊNCIAS DA RELIGIÃO**

DANÇA: linguagem do transcendente

Conceição Viana de Fátima

Prof^a. Dr^a. Zilda Fernandes Ribeiro

Dissertação apresentada ao Curso de
Mestrado em Ciências da Religião como
requisito para obtenção do Grau de Mestre.

**GOIÂNIA
2001**

DANÇA: linguagem do transcendente

Conceição Viana de Fátima

Dissertação defendida e aprovada, com nota _____ (_____), em _____ de _____ de _____, pela banca examinadora composta pelos seguintes professores:

Banca Examinadora

Orientadora: Prof^a. Dr^a. Zilda Fernandes Ribeiro

Prof^a. Dr^a. Irene Dias de Oliveira Cezne

Prof^a. Dr^a. Genilda D'arc Bernardes

AGRADECIMENTOS

A todas as pessoas que com amizade, motivaram, estimularam e contribuíram para a realização deste trabalho (tantas que seria injusto nomear).

Às filhas Sylvya Acácia e Ana Gabriela, por terem suportado as ausências e as impaciências.

Ao meu companheiro Syr, pela paciente espera e amorosa presença.

À prof^a. Dr^a. Zilda Fernandes Ribeiro de quem muito aprendi e a quem muito admiro.

SUMÁRIO

RESUMO

ABSTRACT

INTRODUÇÃO

PRIMEIRO ATO

Parte Um: O corpo ontem e hoje: Um corpo de conformação

**Parte Dois: Contracultura, Pós-Modernidade, Nova Era: Um
corpo de Revolução**

SEGUNDO ATO

Parte Um: A dança: Breve história

Parte Dois: Variações sobre o mesmo tema

TERCEIRO ATO

Parte Um: Conceitos e idéias em movimento

Parte Dois: O Candomblé: In Corp/Oração

REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

ANEXO: RESGATE VISUAL

RESUMO

O objeto da presente dissertação é a dança e a sua dimensão no ritual. De imensa importância na Antigüidade, proibida nos rituais na Idade Média. Atualmente ainda recebe restrições, pois as manifestações corporais se transformaram em poucos e acanhados gestos.

Este trabalho procurou na história da dança sua participação nos rituais, levantou conceitos que pudessem auxiliar na demonstração de sua importância e trouxe juízos que dela fazem pessoas de reconhecida competência sobre o assunto. Procurou também justificar essa importância através do embasamento teórico proporcionado pelas Ciências Sociais que trabalhando com a questão da cultura, do símbolo, do rito, da memória, da religião, e da linguagem corporal assevera a sua eficiência e eficácia.

ABSTRACT

The subject of this dissertation is the dance and its dimension in the ritual. An important activity na Ancient times, forbidden in the Median Age, nowadays out of the liturgy.

This research brought up the history of the dance and its participation in the liturgy, some concepts that could demonstrate its valued, and some point of view from people to whom the dance concern.

In ordem to show the importance of this subject, the social sciencies provided fundamental support, for example, in its theory about culture, symbol, rite, memory, tradition, language and the efficiency and efficacy of the body movements.

Also, the candomblé, afro-brasilian religion is introduced, because this religion have in the dance the exact representation of all possibilities that the dance can act ritualistically.

INTRODUÇÃO

Conhecida de todos, parte do cotidiano de poucos, a dança é companheira da surpresa, da motivação, do propósito, da alegria e da paixão. Para todos que se deixaram tocar por ela uma verdade se revelou: a vida, há que se dança-la!

Dissertar sobre dança é percorrer os caminhos da cultura, tradição, religião, história, arte, educação, resistência, comunidade. É dissertar sobre uma atividade comum a todos os povos, em maior ou menor grau, com maior ou menor valor, presente no dia-a-dia ou em ocasiões especiais. Seja no ritual religioso, seja como divertimento ou espetáculo, a dança tem como *background* a cultura, a religião e a arte de onde se origina, o que lhe dá estilo, identidade.

Em se tratando de uma manifestação atualmente vista como espetáculo artístico, extraiu-se do vocabulário das artes cênicas as divisões dessa dissertação em atos, pois uma peça é dividida em atos. Cada ato será dividido em duas partes.

No primeiro ato, na sua primeira parte entra em cena o corpo, pois sem ele não há dança. Apresenta-se uma breve história de como ele foi e é visto, vivido, manipulado, experienciado através da epopéia ocidental. O corpo é a manifestação da cultura (Mauss, 1974). Na segunda parte desse ato a cena será tomada pela Contracultura, a Pós-Modernidade e a Nova Era, movimentos sócio-culturais que abalaram o mundo ocidental, trazendo significativas mudanças para toda uma geração, resgatando valores que se contrapunham aos da ideologia da tecnocracia, valores cujo teor continuam influenciando o desejo de que o terceiro milênio tenha outra face.

No segundo ato, primeira parte, sobe ao palco a história da dança, de forma resumida, mas necessária para que outras possibilidades da dança sejam convidadas a dançar.

No Paleolítico, estágio mágico, a dança servia a fins práticos como obter boa caça, aplacar tempestades. O Neolítico inicia uma fase onde

símbolos começam a ser criados e percebe-se os albores do nascimento da religião, a dança faz parte do ritual.

Nas culturas antigas como a Indiana, Chinesa, Japonesa, Egípcia, Hebraica, em todas elas a dança floresceu e se firmou fazendo parte dos rituais sociais e religiosos, contribuindo para o reforço da cultura desses povos. Da ilha de Creta para a Grécia, a dança se tornou mais elaborada em consequência do contato com a arte e a filosofia clássicas. Em Roma decaiu, se transformando em uma grosseira pantomima, apresentada nos circos e feiras, recheados de obscenidade e violência.

Na Idade Média, o cristianismo encontrando a dança em decadência, a condenou. Ela resistiu em certos lugares como parte das celebrações até que finalmente o Concílio de Würzburg a banuiu para sempre. Ela foi para as praças, para o meio do povo, de onde saiu para as cortes, e estabilizada e academizada tornou-se o ballet.

Ao final do século XIX início do XX, surge a dança moderna pela inspiração pioneira de Isadora Duncan, que abriu o caminho para sua evolução, que desemboca no atual movimento Contemporâneo, expondo as nuances artístico-culturais do tempo presente.

Na segunda parte do segundo ato, entram em cena as impressões de alguns estudiosos sobre a dança, sejam filósofos, sociólogos, antropólogos, teólogos, professores de dança.

O terceiro ato, na sua primeira parte, vai trazer para a cena o movimento de alguns conceitos e idéias que circundam o universo alcançado pela dança, como a religião, o símbolo, o rito, a memória. A seguir, se apresenta o candomblé, com seu estilo afro-brasileiro, colorido, exultante, místico, para mostrar a eficiência e a eficácia da dança, seu poder de unir deuses e seres humanos, que confundem as esferas da terrenidade e da eternidade, o corpo mediando a revelação do Divino no Humano, que no êxtase, percebe o poder dentro que se sabe além.

A dança é a poesia do corpo em movimento, Poesia é aquilo que se sente ao viver e amar a vida, a vida se mostra em movimento, aquele movimento-sentimento-pensamento preexistente e predestinado em seu desejo

de tornar-se, em seu deleite de devir. É original da dança uma força que resulta em oração, mesmo contra o desejo ou a consciência do dançarino. Para as pessoas que não se contentam com a oração mental, estática, a dança é sua oração. Não aquele movimento que vem de fora, da repetição, mas um que vem de dentro, das profundezas do ser, de onde brotam as emoções. De lá, onde eternamente a Criação reside.

Assim sendo, o que se pretende com esse trabalho é que ele se ponha a caminho para dividir uma paixão e uma fé nas possibilidades que o corpo que dança oferece, a quem queira corajosamente pesquisar, refletir e vivenciar a dança na perspectiva religiosa, percebendo-a como meio de expressão e arte.

A história da dança e seu significado religioso e sócio-cultural delimitaram este trabalho, visando oferecer uma compreensão da dança que vá além do simples movimento do corpo, para coloca-lo dentro de uma perspectiva de sentidos e significados, onde o corpo fala através de seus movimentos.

PRIMEIRO ATO

Parte I

O Corpo Ontem e Hoje: Um corpo de conformação

A civilização ocidental cristã herdou uma idéia de corpo construída desde as mais remotas eras, reforçada por estes últimos dois mil anos de influência da filosofia grega e do judeu-cristianismo, que dividiram o ser humano.

Nos primórdios da história humana, homens e mulheres não separavam a dimensão corpórea de qualquer outra, eles eram **no** e **o** seu corpo, não o separando do mundo ao redor. No período Paleolítico, se tem notícia de que nossos ancestrais viviam num mundo mágico, possuindo uma visão mágica e monista do mundo

“vê a realidade na forma de uma tessitura simples, de uma seqüência contínua e coerente (...) a magia é sensualista, atende ao concreto, o pensamento centra-se na vida deste mundo”

(Hauser, 1995:13).

A partir de certo momento do desenvolvimento humano, a cultura começa a construir o dualismo e aquela unidade primitiva foi se perdendo. Esse momento aconteceu durante o período Neolítico, quando homens e

mulheres tomam consciência de que sua sorte e seu destino eram regidos por forças sobrenaturais, desconhecidas e misteriosas, além de seu controle, dotados de poderes para o bem ou para o mal. Nesse momento,

“o mundo é dividido em duas metades; o próprio homem parece dividido em duas metades. Essa é a fase do animismo, do culto dos espíritos, de crença na sobrevivência da alma, e do concomitante culto dos mortos”

(Hauser, 1995:12).

E Hauser continua explicando que,

“os costumes e ritos fúnebres revelam claramente que o homem neolítico já estava começando a conceber a alma como uma substância separada do corpo. O animismo é dualista, forma seu conhecimento e suas crenças num sistema de dois mundos. O animismo é espiritualista e tende para a abstração; a preocupação dominante é a vida no outro mundo”

(Idem 1995:13).

Em Homero, na *Ilíada*, citado por Fontanella (1995: 23), já se percebe uma oposição ainda não muito acentuada, mas já existente entre corpo e alma:

“Canta, ó Deusa de Aquileu Peleida a sua ira ingente, que tão calamitosa foi para os guerreiros Acaios, e almas de heróis sem conta fez baixar ao Aides e seus corpos deram repasto a cães e aves carniçais.”

Sócrates, séc. V a.C. reforça a quebra da unidade, pois para ele o corpo é um obstáculo à alma. Ela é imortal, imperecível. A razão é que permite ao ser humano transcender ao cotidiano, encontrar sentido em suas ações e criar valores morais. Em Platão, séc. IV e V a.C. (GONÇALVES, 1994), criador da metafísica ocidental, novamente vemos a alma em oposição ao corpo: ela é eterna, pura, sábia; ele, mortal, impuro, degradante. O corpo é a prisão da alma, negando a ela sua realização.

Para Aristóteles, séc. IV a.C., a alma dá forma ao corpo, constituindo a natureza humana; o corpo é a matéria à qual a alma dá forma e

motricidade. Para ele o ser humano político e pensante ordena sua existência pela razão.

A elite intelectual grega menosprezava o trabalho físico por ser uma atividade do corpo, ligada à matéria, atividade que cabia aos escravos, que rebaixava a natureza humana. O pensamento ocidental se afastou de tudo que era finito e mutável, e se aproximou da transcendência e da metafísica. Dentro dessa visão a questão da corporeidade reduziu-se à união corpo e alma.

A tradição colocava em primeiro lugar o pensamento, a razão, a verdade, “*o logos em detrimento da physis*”. Para Fontanella (1995: 27), “*a verdade é da esfera do pensamento, não do sentido; seu sujeito só pode ser a alma, não o corpo. A alma tem que ser como as idéias: pura, inalterável, bela*”. O pensar e o contemplar eram mais condizentes à um grupo superior na escala social.

O cristianismo trouxe consigo uma nova visão de mundo e de pessoa humana. Se na Grécia antiga eram vistos como pertencentes ao universo físico, no cristianismo eram vistos numa perspectiva transcendental. Os seres humanos eram criações de Deus, tinham sentimentos e emoções, história e destino que os elevavam acima da mundanidade. Essa posição se contrapunha à visão grega em que a razão predominava.

No cristianismo o ser humano não se nomeava cidadão livre ou escravo, mas se tornava uma pessoa que tinha livre arbítrio, e que poderia escolher seu destino se apoiando na revelação de Deus e nas leis por Ele estabelecidas. Porém, para os cristãos o corpo humano continuou não sendo visto como parte da grande cadeia do existir. Há ainda a divisão do ser humano: o mito do pecado original é um exemplo.

O primeiro homem, ao pecar descobriu que estava nu: descobriu o corpo. A partir daí a carne se tornou significado de pecado, e para se obter o perdão pela desobediência e presunção deveria sujeitar o corpo. Assim, a unicidade perdida só poderá se restabelecer por vontade de Deus, na ressurreição. Ao desobedecer, o ser humano descobriu a vergonha e a maior dela era a sexualidade, que estava na origem de todos os males, gerando uma

prática ascética rigorosa para controle e superação dos instintos sexuais. Para os pensadores católicos da Idade Média, a fragilidade da carne humana à tentação, à morte e ao gozo, concretizavam a vulnerabilidade de Adão.

Santo Agostinho, um dos grandes pensadores, que viveu na passagem do mundo greco-romano para a Idade Média, considerava a alma como um Eu, uma intimidade, uma interioridade onde a verdade podia ser encontrada, e lá se encontraria Deus. O corpo é penetrado pela alma, que ao animá-lo o sensibiliza. No entanto a mente continua superior ao corpo.

São Tomás de Aquino vai além de Santo Agostinho, une o mundo do espírito ao do corpo, ao considerar o ser humano como uma unidade de corpo e alma, ambos possuindo uma direção sobrenatural. *“Em São Tomás, a alma, como princípio co-constituente da unidade substancial – o homem – não era somente pensamento, mas também sentimento e ação”* (Gonçalves, 1994: 51).

Os pensadores medievais mantiveram a tradicional idéia de que a verdadeira essência do ser humano está na alma, mesmo que o pensamento cristão defendesse a dignidade do corpo enquanto criação de Deus. A carne estava associada ao pecado, e se costumava castigá-la para sua purificação. O trabalho corporal, apesar de dignificado era relegado aos escravos e aos mais pobres. A meditação e a contemplação eram exemplos de caminhos para se realizar a verdadeira vocação do espírito: se elevar.

A visão medieval tradicional *“aprisionou o corpo, submetendo-o ora ao comando do pensamento, ora ao comando do espírito”*. (Moreira, 1994:54). A Idade Média Cristã se caracterizou pelo volume de conventos onde padres, monges e freiras praticavam a ascese e com ela, a renúncia sexual.

“As noções cristãs da sexualidade haviam tendido a apreciar o ser humano desligado do mundo físico... a sexualidade não era encarada como uma energia cósmica que ligasse os seres humanos aos rebanhos férteis e às estrelas flamejantes”.

(Brown, 1990: 355).

A preocupação maior dos pensadores cristãos era com o funcionamento da vontade humana, pois só o seu fortalecimento poderia controlar as pulsões da natureza, e a privacidade e a persistência faziam parte dessa luta para controlar o corpo. Era necessário lembrar às pessoas de sua parte natureza. As mulheres menstruadas, em resguardo do parto ou os homens que houvessem ejaculado, deveriam se ausentar da Eucaristia, lembrança citada por Peter Brown (1990), acerca de um bispo de Alexandria no século III.

“Proteger os espaços sagrados humanos dos produtos amorfos e puramente biológicos do corpo, que lembravam aos fiéis uma ligação indissolúvel com o mundo natural”.

(Brown, 1990: 356).

Contrário a essa idéia, o Papa Gregório I dizia que a *“falha sutil e impalpável dentro da vontade humana é que se interpunha entre os seres humanos e Deus”* (Gregório apud Brown, 1990: 356), mostrando que não era o corpo físico que mantinha as pessoas longe do sagrado. Como Santo Agostinho, sua preocupação não era com as questões ritualísticas, mas sim com o fortalecimento da vontade.

No Renascimento, novo tempo se iniciou em todos os setores da vida humana, alavancado sob a influência de pensadores medievais e a reinterpretação do período clássico. O corpo recebe novo olhar, a estética renascentista retratam-no. O equilíbrio e a harmonia se mostram na arte desse tempo.

O trabalho físico volta a ser valorizado, em parte como consequência da Reforma, que resgata a dignidade a ele conferido nos tempos bíblicos. Outros pensadores como Giordano Bruno e Campanella reformulam os conceitos Platônicos na luta pelo resgate do valor do trabalho físico como enobecedor do ser humano.

A individualidade, a independência e a autonomia do pensamento produzem uma nova visão do mundo, possibilitando sua mudança. No século XVI e XVII, com o Empirismo inicia-se a época do conhecimento científico,

partindo da observação da natureza, da realidade da vida das pessoas, seja individual ou coletivamente. Valoriza-se a intuição, o sensível, que junto da razão facilitam o conhecimento e a manipulação da natureza. Corpo e espírito são unidos nessa tarefa.

O Empirismo valorizou o trabalho, porém não como na Reforma. O trabalho é olhado como um fim em si mesmo, e não em função de um fim religioso. O corpo é visto como uma máquina e, a alma já não é mais a força que lhe dá vida e movimento. O corpo ainda é considerado instrumento do espírito.

Na Idade Moderna, o corpo passa a ser objeto do conhecimento pelas vias da ciência experimental. Surge a anatomia e a medicina científica, que procuram desvendar a função do corpo. Descartes, um dos principais pensadores desse tempo dividia o ser humano em duas substâncias: uma pensante, a alma (*res cogitans*), razão do existir da pessoa, e o corpo, a (*res extensa*), coisa extensa que nada significava para a alma, mas que seria objeto de conhecimento, demarcando com isso o pensamento moderno.

“Colocando na mente o centro e o suporte de toda a realidade, Descartes, por um lado abre uma nova perspectiva no pensamento filosófico, que inaugura realmente a modernidade – a descoberta da subjetividade, da consciência, do Eu”

(Gonçalves, 1994: 51).

O sentimento e a ação são excluídos, fragmentando a pessoa, dividindo-a distintamente em corpo e alma. O corpo é tido como fonte de paixões e erros, havia que se buscar a razão para se chegar ao conhecimento e à verdade.

No Iluminismo, grandes mudanças ocorreram, principalmente nas ciências, na técnica, na indústria. As pessoas acordaram para a condição social e política reagindo a elas. Nessa época, século XVIII, descobriu-se o ser humano como senhor de sua história. Rousseau resgata o humano como um ser corporal, com desejos e emoções e como um ser pensante, que possui razão, livre arbítrio e história.

Para Rousseau o sentimento impulsiona a razão e está nas necessidades corporais. Kant já não trata o corpo como uma máquina que reage a forças internas ou externas, mas que ao estar no mundo envolve-se com a subjetividade do ser, que cria o mundo pelo conhecimento dele. Hegel, séc. XVIII e XIX, valoriza o trabalho, pois nele o corpo e o espírito juntos humanizam o homem. Aqui o corpo e o ser humano já são tratados na sua concretude, mas numa visão metafísica.

Karl Marx, séc. XIX, ao contrário dessa visão ideal, pensa o ser humano, como ser sensível e corpóreo. Para ele, a consciência está dentro da concretude da corporeidade e é “*explicada dentro das contradições da vida material*” (Marx, 1987:30). O ser humano se situa no mundo através dos seus sentidos: “*não é apenas em pensamento, mas por intermédio de todos os sentidos que o homem se afirma no mundo objetivo*” (Marx, 1983:21). No trabalho o corpo se solidariza com sua coletividade se humanizando e à natureza, e se tornam produtos da sociedade e da história. Mas no capitalismo, a atividade humana ao se tornar mercadoria, aliena-se, e tudo ao seu redor se aliena, inclusive o corpo.

No século XX o Existencialismo traz uma nova maneira de encarar a dimensão corpórea, tentando ultrapassar o dualismo, colocando que o nosso único e primeiro meio de conhecer o mundo é o corpo, é pela vivência corporal que se existe, nós somos nosso corpo. Sendo assim o corpo não é instrumento da alma, mas a estrutura de nosso ser; sem ele não há consciência do mundo interno e externo. Não se pode mais separar o corpo da alma, ou da consciência. Ele é o espírito, a reflexão e o sentimento do mundo.

A civilização ocidental contemporânea herdou das raízes gregas a visão dualista do ser humano, que não conseguindo superá-la, dividiu-o em corpo e espírito. Com o decorrer histórico, a razão foi mais valorizada que a intuição, o que de certa maneira iniciou um processo de descorporalização. O homem, ao se tornar mais racional foi se separando daquela ligação básica com o seu corpo, e conseqüentemente com o mundo, reduzindo suas percepções sensoriais, e passando a ter maior controle sobre afetos e impulsos, dando formas estereotipadas à expressão dos sentimentos.

Norbert Elias, analisando essas mudanças a partir da Idade Média, o chama de processo civilizador

“em que o controle das pulsões era bastante reduzido, até os nossos dias. As classes dirigentes foram lentamente modeladas pela vida social, e a espontaneidade deu lugar à regra e à repressão na vida privada”

(Elias, 1994:232).

Com o surgimento e ascensão do capitalismo, e do avanço da tecnologia, o corpo se tornou instrumento de produção. A expansão e o estabelecimento desses sistemas e o crescimento do domínio sobre a natureza, contribuíram para afastar mais o homem do seu corpo. A sociedade contemporânea elevou o corpo a objeto de consumo, alienando-o da mesma forma que o fez, o sistema de produção. Pode-se ver na publicidade, a exploração que vulgariza e mercantiliza a corporeidade humana.

Por trás do discurso de liberação dos anos 60, o poder social que reprimia o corpo passou a utilizar este discurso como controle através do culto ao corpo, a corpolatria. Saúde, sexualidade, aparência, são maneiras da ideologia dominante mantê-lo disciplinado, o adequando à moderna perspectiva do indivíduo: independente, autônomo, narcísico, distante do mundo, e ainda dividido.

O corpo da atualidade, apoiado no conhecimento científico, se auto-fragmenta, se estereotipa. O corpo sujeito da ideologia dominante é mantido dentro da visão dicotômica, que o encarcera e o afasta de si. Nas palavras de Susan R. Bordo citada por Viana (2000:5):

“nossos princípios políticos conscientes, nossos engajamentos sociais, nossos esforços de mudança podem ser solapados e traídos pela vida de nossos corpos – não o corpo instintivo e desejante concebido por Platão, Santo Agostinho e Freud, mas o corpo dócil e regulado, colocado a serviço de normas de vida cultural e habituado às mesmas”.

O corpo está escondido sob concepções que lhe são impostas e lhe sobrepõe. Discursos se multiplicam; não discursos do corpo, mas sobre o corpo, que em sua luta milenar para se tornar sujeito, se vê objeto de

ditaduras de modernidade, dentre elas a da aparência. “*Uma multiplicação de discursos que se constroem em meio às condições de mutação oferecidas pela tecnociência, como instituições avassaladoras no seu viés empresarial*” (Villaça e Goes, 1998:11).

No culto ao corpo, a corpolatria, a questão da aparência surge como uma arma ideológica de controle social. Ao mesmo tempo, constata-se o aumento da procura por lugares que cultuam o corpo como ginásticas, dietas, consumo de drogas, cosméticos, terapias. Nunca na história essa preocupação foi tão grande, preocupação essa que se adequa à moderna perspectiva do indivíduo: independente, autônomo, cada dia mais ocupado com seu *self*, mais afastado do outro. Quanto menos social, mais coerente com a idéia do liberalismo. Renaut citando Tocqueville assim descreve esse homem moderno

“(...) não sendo ricos ou poderosos o bastante para exercer grande influência sobre o destino de seus semelhantes, conservam ou adquirem instruções e bens suficientes para bastar-se a si mesmos. Nada devem a ninguém; habituam-se a considerar-se sempre de forma isolada e até imaginam que seu destino esteja em suas mãos. Assim, a democracia não só leva cada homem a esquecer-se de seus antepassados, mas também lhe esconde seus descendentes e o separa de seus contemporâneos; sem cessar, ela traz de volta para si mesmo, ameaçando enclausura-lo inteiramente na solidão de seu próprio coração.” (TOCQUEVILLE apud RENAUT, 1998, p. 31).

Paralela à cultura do narcisismo, outras situações transparecem: o coletivo, seu sentimento e prática, cedem lugar ao individualismo; há uma desvalorização do público e valorização do privado. Nota-se, segundo Louis Dummont, que há um aumento do sectarismo na forma de comportamentos baseados em preconceitos de raça, cor, credo, pátria, códigos de honra e finalmente de gênero (Dummont apud Silva, 1997:1564).

O corpo da modernidade, apoiado no conhecimento científico que o separa da alma, é transformado em mercadoria em exposição:

“O processo de privatização cultua, concomitantemente a estruturação da esfera pública e a organização da personalidade, forçando os indivíduos a se envolverem com as questões do “eu” e se preocuparem com a forma de apresentação da sociedade” (Sennet apud Silva, 1997:1565).

Criou-se a necessidade de trabalhar a aparência para se apresentar melhor em público, e essa necessidade abre caminho para o boom de lugares para se trabalhar a aparência do corpo. Essa necessidade vai desembocar no distanciamento da pessoa com o mundo, na auto-fragmentação, na criação e aumento de estereótipos, na discriminação dos diferentes:

“na modernidade, uma política de identidade e diferença garante as margens de segurança e perigo. O diferente precisa ser colocado fora das fronteiras: negros, estrangeiros, animais, classes inferiores, doentes e as mulheres”.

(Villaça e Goes, 1998:94).

No paradoxo da modernidade, e envolvida em suas teias está a mulher, e também sua corporeidade oscilante entre discursos, principalmente o da aparência. Segundo Zilda F. Ribeiro (1998:44).

“Por este imaginário ter sido modelado dentro da nossa sociedade ocidental que tem o corpo da mulher como modelo, é que ela se vê sob o imperativo do “corpo”, sob mil aspectos, e, assim, ela é expropriada de seu próprio corpo”.

Depois de muitas batalhas vencidas e de se alcançarem posições importantes através da luta dos movimentos feministas, as mulheres, mais que os homens, são vítimas do sistema, que como por vingança pelas conquistas femininas, lança seus poderosos tentáculos de coerção e convencimento na forma de discursos sobre o corpo, como por exemplo, o da aparência.

Em comparação com qualquer outro período,

“nós mulheres estamos gastando muito mais tempo com o tratamento e a disciplina de nossos corpos como demonstram inúmeros estudos. Numa época marcada pela reabertura do âmbito público às mulheres, a intensificação de tais regimes parece diversionista e desmobilizadora”

(Bordo, 1988:20).

Conforme Antonio Ribeiro “*sobre o corpo se edificou a imagem de uma década (anos 80). Dele se extraíram todas as metáforas, (corpo político, social, textual,) e para ele se encaminhou toda uma terminologia de exaltação existencial – o prazer, o gozo, a fruição*” (1999:11).

Ainda Ribeiro (1999) estabelece o corpo como suporte e produtor de sinais, reconhecendo o lugar que ele, suas funções e sua somatização tem na comunicação. Nomeia o corpo como *Hi-Fy*, aqueles de alta fidelidade em sua performance, o corpo sarado de hoje, que é, afinal, a recuperação do ideal artístico dos escultores da Grécia clássica. Há também o corpo livro, de onde se pode falar da comunicação que dele desprende e de sua capacidade de originar artes-linguagem e se revelar.

“Quer dizer, de uma prática que, assente na disciplina física, ultrapasse seu vetor atlético e se impõe como algo mais na ordem comunicacional e do enigma existencial, político, social, histórico, etc”

(Idem 1999:12).

Nas últimas duas décadas uma cultura do corpo se firmou – retendo em sua teia o *alfa* e o *ômega*, o gozo e o vírus – o amor e a morte. Para alguns vive-se uma época de libertação do corpo, mas a lógica trabalhada por Michel Foucault (1991:29), alerta de que há uma “*microfísica do poder posta em jogo pelos aparelhos e instituições*”, que significa encarceramento. Veiculam na atualidade inúmeros discursos sobre o corpo, o mais forte deles é o do corpo-mercadoria, dentro deles, subliminarmente “*o poder simbólico*” (Bourdieu, 1998), se exerce em cumplicidade com a cultura, que para Eagleton (1995:252) “*está profundamente imersa na estrutura de produção de mercadorias*”.

Tudo contribui para se manter o corpo como objeto, para a manutenção da dicotomia corpo-espírito. No entanto, à revelia do sistema, devagar se levantam vozes que desejam traze-lo de volta à sua unidade

original, fazê-lo sujeito de sua história e de sua existência, superando os equívocos que ele traz em seus registros.

Parte II

A contracultura, a pós-modernidade e a Nova Era

A partir de 1960, o mundo ocidental viveu grandes transformações, e desde então vem assistindo a movimentos sócio-culturais que modificaram de maneira significativa, grande parcela de sua população. Novos comportamentos, idéias e palavras de ordem chegaram para revirar o *Stablishment*, o Sistema, mudando o rumo e o ritmo, literalmente, de jovens e intelectuais nos Estados Unidos, depois se espalhando pela Europa e demais países do continente americano.

A Contracultura atuando de forma contestadora e original, se caracterizou como um movimento sócio-cultural de grande poder de mobilização, influenciando com seu apelo libertário diferentes grupos, com diferentes linguagens e objetivos. Ela, que a princípio parecia só um movimento festivo enchendo as ruas com cabeludos, de roupas coloridas, pinturas pelo corpo, misticismo, drogas e um tipo especial de música, logo se mostraria como uma força de contestação poderosa que confrontava os valores da cultura ocidental, principalmente o racionalismo e a tecnocracia.

Na época do surgimento desse movimento sócio-cultural, os EUA viviam um tempo de modernização, planejamento e racionalização. No pós-

guerra, o grande desenvolvimento industrial se aliou ao consumismo, à massificação, à burocratização e à valorização das questões técnico-científico-rationais em detrimento das sociais e humanas, gerando uma atitude contrária que floresceu principalmente entre os jovens. À essa forma social chamou-se tecnocracia. Mas, o que é a tecnocracia?

Theodore Roszak (1972:19) esclarece:

“Quando falo em tecnocracia, refiro-me àquela forma social na qual uma sociedade industrial atinge o ápice de sua integração organizacional. É o ideal que geralmente as pessoas tem em mente quando falam de modernização, atualização, racionalização, planejamentos. Com base em imperativos incontestáveis como a procura da eficiência, a segurança social, a coordenação em grande escala de homens e recursos, níveis cada vez maiores de opulência e manifestações crescentes de força humana-coletiva, a tecnocracia age no sentido de eliminar as brechas e fissuras anacrônicas da sociedade industrial”

A Contracultura se apresentou como uma forma de resistência à desumanização, à transformação das pessoas e da natureza em objetos manipulados pela especialização estabelecida. Por tudo isso, buscar viver novos valores, experimentar novos padrões, voltar à vida em comunidade, à natureza, alcançar níveis de consciência mais elevados, eram as orientações daquele momento histórico.

Harris, (1978:179) citando Roszak diz:

“a Contracultura salvará o mundo dos mitos da consciência objetiva. Ela subverterá a visão de um mundo científico e a substituirá por uma nova cultura, na qual capacidades não intelectivas terão o poder supremo”.

O aparecimento de formas de resistência é colocado por Morin (1986:13) da seguinte forma: *“a sociedade burguesa, pelo seu próprio desenvolvimento, gera as contradições que a minam, isto é, opera simultaneamente um duplo processo de auto-produção e de auto-destruição”.*

Para ele a Contracultura é uma reação inspirada nos valores da tecnocracia (1986:14), *“estranha e hostil à tradição positivista-ocidental”.*

Diferente das mobilizações políticas da esquerda, a força da crítica ao sistema surpreendia e transformava legiões de jovens numa força expressiva. Esperava-se uma nova era, um mundo novo com novos valores e significações, para uma geração que herdara da passada a guerra do Vietnã e a violência racial, entre outras mazelas.

Essa cultura nascente era a chamada cultura *underground*, não oficial, sedutora e questionadora. Seus albores são encontrados nos anos 50, nos EUA, com os poetas da *beat generation*, entre eles Allen Ginsberg, Jack Kerouak e o escritor ensaísta Norman Mailer. Na música surge o *rock'n roll*, cuja figura proeminente era Elvis Presley, provocador de delírios: era a arte expressando a rebeldia comportamental da juventude transviada, cujo ícone era o ator James Dean.

Nos anos 60 o movimento toma maiores dimensões: na dança, Merce Cunningham, Twyla Tharp e outros vão para a rua, dançar entre as pessoas, recorrendo ao inusitado desse espaço cênico. Aparecem os Beatles, Bob Dylan e Joan Baez; no Brasil é a vez do Tropicalismo.

No interior da Contracultura encontramos diversos grupos, falando linguagens diferentes, consumaram objetivos comuns. O movimento *hippie*, com suas comunidades, seu jeito alternativo de viver, sua espontaneidade e o desejo de “Paz e amor”; o movimento estudantil, a Nova Esquerda, que pensava a política feita de engajamento pessoal e não de abstrações, teve papel ativo. No Brasil foi suporte de recusa à ditadura militar.

O ano de 68 nos EUA, na Europa e no Brasil foram marcantes para esse movimento. Nomes como o de Herbert Marcuse, McLuhan, Andy Warhol, Timothy Leary, Allan Watts, Ginsberg, entre outros, avalizavam a luta não violenta desses grupos e enquanto intelectuais se “inseriam no contexto” da Contracultura.

“o que se observava por toda parte era uma tentativa de renovar e atualizar o instrumental teórico de análise da crítica social mais progressista, no sentido de dar conta das novas realidades que se apresentavam àqueles que se empenhavam num projeto e numa prática de transformação social nas novas condições de desenvolvimento industrial e afluência que

caracterizavam especialmente as sociedades européias ocidentais e norte-americanas”

(PEREIRA, 19__ :41).

O *Black Power*, ou poder negro, ocupou papel de destaque nos anos 60, e aliando-se aos jovens brancos da classe média na contestação diante da opressão e da injustiça a que eram submetidos pelo sistema *Wasp* americano, que lhes negava seus direitos civis. Sua figura mais brilhante foi Martin Luther King, que sonhava com a conquista desses direitos de forma não violenta, e ainda hoje podemos nos lembrar de sua figura marcante e suas palavras “*I have a dream...*” mas o sonho da não-violência durou pouco para o movimento negro ao aparecer em cena o *Black Panther Party*, que pregava uma atuação mais agressiva.

Emergem também os movimentos de minoria, como por exemplo o *Gay Power*, pelos direitos dos homossexuais. Outro grupo que se fez ouvir com muita propriedade foi o *Women’s Lib* ou movimento feminista que chama a atenção, segundo Bicalho (1999:17) para

“a necessidade de não se aceitar a construção da desigualdade sexual justificada pelas diferenças biológicas, salientando a possibilidade de desconstrução de dogmas que naturalizam a inferioridade do feminino em relação ao masculino”.

A Contracultura também agregou ao seu redor e em oposição ao tecno-cientificismo do século XVIII e suas conseqüências, pessoas e grupo de pessoas que segundo Albuquerque (1998:2),

“constituíram uma resistência que se concretizou através da procura por saberes e práticas alternativas à sociedade ocidental moderna, como a valorização do artesanato, os movimentos ambientalistas, a procura por religiões orientais e cristãs, o resgate da cultura popular e indígena, a prática da yoga, a vida em comunidade e a busca de estados alterados de consciência, através do êxtase religioso, da música e das drogas”.

Como projeto de mudança social, a Contracultura, entre o sonho e a realidade, entre a utopia e a radicalidade, funcionou, efetivamente e afetivamente. Esse *happening* que tantas idéias difundiu, abriu espaço crítico, político e cultural em grande parte do planeta. Propôs uma nova forma de se apropriar do real, uma nova sensibilidade, trazendo uma nova concepção de natureza e de ser humano, resgatando aquela idéia da totalidade do corpo, um corpo livre de qualquer opressão, *livre, leve e solto* (Rita Lee). Esse era o sonho...

Na vaga da onda da Contracultura, cientistas sociais e também os intelectuais começam a falar e escrever sobre a sensação de se estar vivendo uma época de transição, um não saber para onde se está indo ou onde se chegará, a instalação de um sentimento de que as grandes verdades caem uma à uma. Tem-se a sensação de que essa época é marcada por uma condição, que é chamada condição pós moderna. Ela não é um movimento social como a contracultura, ela é apenas uma percepção, e como no renascimento, todos percebem ser uma época de mudanças, mas não sabem interpretá-la.

*“A pós-modernidade é caracterizada por uma evaporação da **grand narrative** – o enredo dominante por meio do qual somos inseridos na história como seres tendo um passado definido e um futuro predizível”*

(Giddens, 1991:12).

Ela nos faz perder o sentido de coletividade, perdendo-se a noção dos projetos sociais coletivos que tanto, moveram as sociedades. O individualismo é a prática atual, desvalorizando o público e valorizando o privado. Na pós-modernidade as fronteiras não existem e as comunicações cada dia se ampliam mais, todos envolvidos numa teia, globalmente.

Segundo Berman (1992:13),

“ser moderno é viver uma vida de paradoxo e contradição (...) É ser ao mesmo tempo revolucionário e conservador: aberto a novas possibilidades de experiência e aventura, aterrorizado pelo abismo niilista ao qual tantas aventuras modernas conduzem, na expectativa de criar e conservar algo real, ainda quando tudo em volta se desfaz”.

A partir dos anos 80, sobretudo, começou-se a definir a mentalidade contemporânea, conforme afirma Josef Lamberts (1995:173),

“com um termo tomado de empréstimo à arquitetura e à literatura, a saber, o termo “pós-modernidade”. Deste modo se quer principalmente indicar a dúvida profunda sobre o que era (é) tão característico da época moderna: cega confiança no progresso, no poder da razão, nos benefícios trazidos pela ciência, no ideal de uma total auto-determinação na liberdade e igualdade, nas grandes ideologias que como sistemas de explicação universal querem dar um sentido às pessoas. Para o homem pós moderno, o nosso conhecimento é fragmentário, a nossa explicação provisória, e o nosso poder relativo. Segundo algumas pessoas, o fim da “modernidade” significa a destruição da natureza, a dependência em relação aos produtos sempre novos do progresso tecnológico que satisfazem nossas necessidades artificiais, a anticultura embrutecedora que nos é imposta pela mídia, a erosão da linguagem”.

Apresentando em seu interior as faces da pós-modernidade, outro movimento veio para ficar: a Nova Era, surgido nas últimas décadas, ele vem ganhando espaço na mídia e sua presença na sociedade vem crescendo.

“A Nova Era é filha do nosso tempo, e portanto deve ser lida a partir dos acontecimentos culturais, sociais e ideológicos acontecidos nas últimas décadas”

(CONTEPOMI, 1998:1).

As grandes transformações sociais como a queda do comunismo, a globalização da economia, o fim da guerra fria, trouxeram junto novos valores, contrapondo-se aos modelos tradicionais estabelecidos. Discursos advindo da contracultura, da medicina natural, da experiência mística, da filosofia holística, do esoterismo, do ocultismo e da ecologia, que apesar de diferentes, vieram se cruzar e se encontrar no movimento da Nova Era, o qual acompanha um processo de descoberta das filosofias e religiões orientais e reencantamento do mundo, ocorridos a partir da década de 60.

Desde o Renascimento havia uma procura por compreender como ser humano e natureza se relacionavam. A doutrina atribuída a Hermes

Trimegistro, o hermetismo, já procurava através da sensibilidade e da intuição entender Deus e a salvação. Procura que se perdeu pelo trajeto da história, pois a partir dessa época o cientificismo desbancou a intuição. No século XIX, Allan Kardec funda o movimento Espírita, e nessa mesma época Oriente e Ocidente se encontram, através da descoberta de outras civilizações como o Egito, Índia e América Central.

“A idéia de um reencontro entre Oriente e Ocidente abre seu caminho nos meios americanos do século XIX, que procuravam uma alternativa para o nihilismo enaltecido pelo racionalismo e pelo maquinismo da época”

(BERGERON, 1994:39).

Em 1875 é fundada a sociedade Teosófica, cujos conceitos vieram habitar o mundo contemporâneo. Essa e outras vertentes do pensamento místico-esotérico após surgirem são mantidos em espaços reservados até a metade do século XX, quando uma grande massa de imigrantes asiáticos, nos anos 60 chegam aos Estados Unidos e com eles suas filosofias e religiões. Nesse meio tempo estava em andamento a contracultura americana. Ao absorver a sabedoria oriental e juntá-la ao uso de drogas alucinógenas descobriu-se níveis modificados de consciência, que conduziram as pessoas ao seu interior, ao *self*, favorecendo inclusive o desenvolvimento da psicologia transpessoal que admite uma dimensão espiritual no ser humano.¹

Contudo, é na década de 80 que o fenômeno chamado Nova Era explode, com o lançamento do livro “*A conspiração aquariana*”, de Marilyn Ferguson, que favoreceu a disseminação das idéias desse movimento.

“o pensamento da Nova Era constitui um feixe de orientação que apresenta aos seguidores uma oferta de sentido ao mal estar produzido pela modernidade”

(Küenzlen, 1994:64).

¹ A psicologia transpessoal ocupa-se direta ou indiretamente, do reconhecimento, da compreensão, e da realização de estados não ordinários, místicos ou “transpessoais da consciência” (Capra, 1982:358). Entre seus principais representantes temos: Stanislav Grof, Ken Wilber, Abraham Maslow, Roberto Crema, Pierre Weil entre outros.

Ancorada numa visão de mundo holística, vendo o ser humano como parte do divino, que busca a superação do eu em direção à consciência cósmica, à evolução. A esperança nesse novo homem que construirá um novo mundo, são as bases que se alicerçam os conceitos da Nova Era.

*“A Nova Era permite a si mesma uma pausa de repouso e sonho, após a invasão das máquinas; repropõe o tema da natureza, a redescoberta do infinito da consciência, e retorna à festa da criação, após ter provado a **hybris** da técnica como negação de qualquer limite para o poder instrumental concedido ao homem e após ter subjugado a natureza por meio de uma obra de total dessacralização”*

(Terrin, 1994:20).

Leila Amaral identifica a Nova Era como um fenômeno sociológico

“cuja chave espiritual e ética está ancorada na crença de que Deus, ou a perfeição, encontra-se no interior de cada indivíduo e na busca de integração entre corpo, mente e espírito”

(1994:13)

Nesse ambiente de renovação que o mundo assistiu nas últimas quatro décadas, a sociedade alternativa, como pode ser chamada a parcela social que assumiu a ideologia e a prática dos movimentos sócio-culturais acima mencionados, trouxe consigo dentro de sua nova visão de mundo uma nova visão de corpo, pois sendo ele uma construção cultural, é perpassado por todos os acontecimentos. Esses movimentos trouxeram uma nova reflexão sobre o corpo, expondo-o e fazendo-o emergir, não dualisticamente, mas com um discurso unitário, segundo Crema (1994:126) *“pois a visão holística, **holos** vem do grego, todo, inteiro, vê o corpo se confundindo com o sujeito, o “eu” fazendo parte do **todo**”*. Ainda segundo Crema, *“a holística considera a totalidade e suas partes, evitando os extremos do reducionismo e do totalitarismo”*.

“Tornou-se portanto, um movimento privilegiado da Nova Era a superação das fronteiras e das barreiras impostas pela ciência na concepção dualista de matéria e espírito. A recusa da visão objetivista clássica na qual o corpo era considerado como uma

*máquina e a mente, ao invés, era vista por um todo inatingível...
é a marca registrada da Nova Era”*

(TERRIN, 1994: 24).

O discurso novoerista da *self religiosity* veio confirmar o corpo como sagrado, lugar de Revelação, de encontro consigo mesmo, com Deus e com o outro. Ele é o meio facilitador das experiências que possibilitam superar os limites e transcender, e através de técnicas psicossomáticas novas e tradicionais se descobre a espiritualidade que habita o corpo. Fazem parte dessas técnicas as práticas da yoga, do zen-budismo, o uso de drogas para modificar a consciência e torná-la receptiva, o transe, o xamanismo.

A Contracultura e suas vertentes também foram muito importantes para que novo olhar se fixasse sobre o corpo. O movimento juvenil e intelectual que a partir de 1960 tomou o ocidente tornou possível enfrentar as armadilhas que a sociedade de consumo, sua ideologia e política armam para as pessoas, usando seus corpos para controle social.

O movimento *hippie* e o movimento feminista iniciaram um protesto com objetivo de denunciar o uso do corpo como objeto, a repressão sexual, e a exploração de sua eficiência produtiva. Os negros americanos lutaram contra o *apartheid* racial e social e por seus direitos civis; os homossexuais por liberdade de opção sexual e por respeito à essa opção, e as organizações de direitos humanos clamaram contra a violência física e simbólica que massacrava meio mundo, principalmente nos países subdesenvolvidos.

Movimentos como esses deixaram uma herança, apesar da força de influência da sociedade de consumo, que faz corpos e pessoas disciplinados e individualizados, uma herança de esperança na re-humanização e na ressacralização do ser humano, reconduzindo através do corpo a síntese e o sentido da vida. “*É o corpo, que se supera além de si mesmo e é carregado de significação e sentido que abarca a totalidade da pessoa*” (RIBEIRO, 1998:35).

SEGUNDO ATO

Parte I

Breve História da Dança

A Dança No Período Paleolítico e no Neolítico

No princípio era o ritmo, e o ritmo era o movimento. Os homens e mulheres mais antigos instintivamente descobriram o ritmo do universo: o sistema solar onde planetas e estrelas se moviam, as estações do ano, o dia e a noite, a lua e o sol. Os vegetais e os animais nasciam, cresciam e morriam. As mares subiam e desciam. O coração batia, o sono seguia-se à vigília... Tudo tendo uma duração, acontecendo em intervalos regulares, o tempo fluindo. Nosso ancestrais primitivos vivenciaram e testemunharam essa ordenação natural, descobrindo um ritmo interno e um ritmo externo, se movimentaram em concordância com ele, sendo esse o momento mais longínquo da dança.

Curt Sachs, em *A World History of Dance* diz:

“A dança dos animais, especialmente a dos macacos antropóides, prova que a dança dos homens é, em seu início, uma agradável reação motora, um jogo que força a energia excessiva em um padrão rítmico”(Sachs apud Langer, 1980).

No Paleolítico superior, tudo leva a crer que os humanos viviam num nível econômico improdutivo, coletavam ou capturavam seu alimento, num individualismo primitivo, numa organização social instável, se agrupando em pequenas hordas, não acreditando em deuses, vivendo uma vida prática que girava em torno da sobrevivência.

“Nessa época de vida puramente prática, tudo gravitava, como é obvio, em torno da mera subsistência, e nada justifica, portanto, supormos que a arte servia a qualquer outro propósito que não fôsse o de constituir um meio para a obtenção de alimentos. Todas as indicações apontam, mais exatamente, para o fato de que se tratava do instrumento de uma técnica mágica, e como tal, tinha uma função inteiramente pragmática que visava alcançar objetivos econômicos diretos. Essa magia nada tinha de comum com aquilo que entendemos por religião, (...) era ao mesmo tempo a representação e a coisa representada, o desejo e a realização do desejo (Hauser, 1995:4).

Dançar, nesse tempo, era o estabelecimento de uma relação com a natureza, fazer parte do movimento universal, e talvez subjugar-lo. Isso mostra os desenhos nas cavernas de Gabillou, na Dordonha (12.000 a.C.), de Trois frerès, em Ariège (10.000 a.c.), da gruta de Palermo, 8.000 a.C., de Lascaux, Altamira e Combarelles.

No Paleolítico não havia a dança como forma decorativa ou expressiva. Ela tinha sim um fim prático, utilitário, ligada à magia, e as figuras humanas disfarçadas de animais, interpretavam danças mímico-mágicas. Costa, citando Boucier, afirma que “datam de 14.000 anos os primeiros documentos a apresentar um ser humano envolvido em ações consideradas de dança” (1998:20).

No período Neolítico, não se procurava mais concretizar artisticamente a experiência cotidiana, mas fixar-se na idéia, no conceito, criar símbolos. Acontece nesse ponto uma mudança radical na cultura, representando um corte na história da humanidade, cujo ambiente material e estrutura espiritual vêem-se frente à uma transformação tão grande, que o

vivido anteriormente fica parecendo instintivo, animalesco: nesse ponto o ser humano deixa de caçar e coletar e passa a produzir seu alimento. Domesticando animais e plantas, tem seu primeiro triunfo sobre a natureza, tornando-se mais independente e se organizando socialmente de forma diferente da anterior. Mudam-se o conteúdo e o ritmo da vida dos povos desse tempo. Aí, “os ritos religiosos e os atos de culto assumem agora o lugar da magia e da feitiçaria” (Hauser, 1995:11).

No Paleolítico, havia a ausência de culto. Dominados pelo medo, (da fome, da morte, dos inimigos), os humanos se valiam da magia, mas não relacionavam a sorte boa ou má a qualquer poder superior. No Neolítico, ao cultivar plantas e criar animais é que sentiram que dependiam de poderes que podiam determinar o rumo de suas vidas. Da dependência surge a idéia de poderes superiores, concebidos como desconhecidos e misteriosos, forças sobrenaturais e sobre-humanas. O mundo se divide, e o ser humano também. O animismo toma forma, surgem os cultos, a idéia da alma que sobrevive ao corpo, o sagrado e o profano.

A partir daí a dança já expressa emoções e idéias, tomando parte principalmente nos cultos religiosos, os sacerdotes e magos como elaboradores de uma dança mais complexa que a do período anterior.

A Dança nas Antigas Culturas

Com o passar do tempo as tribos se formam em nações, que se diferenciam cultural e socialmente, passando do individualismo natural para a cooperação na coletividade, vendo as cidades crescerem, o comércio e a manufatura ascenderem e o início da distinção de classes. A dança continuava presente como prática usual tanto nas lidas sagradas, como nas profanas.

A vida cotidiana era envolvida pelos cultos religiosos, e nos templos a dança passa a ser executada por especialistas, iniciados nessa arte sagrada à esse tempo mais hermética e codificada. São os primeiros profissionais, vindos de uma divisão funcional da atividade artística em

religiosa e secular. O objetivo da dança religiosa continua sendo parte de ritos de iniciação, de expiação, pela proteção contra todos os perigos da natureza, preparação para lutas, etc.

Na Índia, a dança de Shiva, expressa uma visão da criação do universo, sua manutenção e destruição, a reencarnação do ser humano e sua libertação, e sendo Shiva um deus bailarino, é no seu ritmo que a vida flui. Ananda Coomaraswamy, citada por Garaudy (1980:16) diz: “a Índia fêz da dança de Shiva a mais clara imagem da atividade de Deus que qualquer arte ou religião possa orgulhar-se”.

Lá, as mulheres que dançavam nos templos tinham privilégios e liberdades, formando uma casta especial. Recebiam o nome de **devadasi**, que significa serva de deus. Consagradas à um deus ou a um templo, recebiam salários, seu cargo era hereditário, e tinham como dever além de manter o fogo sagrado aceso, cuidar do templo e dos utensílios sagrados. As coreografias, codificadas, na antigüidade permanecem as mesmas até a atualidade.

Para os chineses, a dança tinha uma finalidade didática: ensinar moral e filosofia. Danças lentas e graves chamavam a atenção para o belo e o bom, e sua influência chegou ao palácio do Imperador, que as usava para reforçar o dever de obediência a si pelos seus súditos.

No Japão a dança servia de ligação entre os homens e os deuses.

“As danças de cerimônia foram criadas e instituídas pelos sacerdotes xintoístas para expressar os mandamentos dos deuses e para fortalecer as preces dos crentes” (Ossona, 1988:52).

Essas eram executadas desde a antigüidade pelos sacerdotes chamados **mikos**, que através do movimento eram tomados de êxtase ou possessão divina. Em sinal de respeito à terra, os passos se arrastavam pelo chão, a pelvis era mantida mais baixa, e o uso de um contratempo dava às danças um sentido diferente de tempo e espaço, um trato estético especial.

Já no Egito, também os bailarinos dos templos pertenciam à uma classe especial, muitos vindos de outros países por se destacarem enquanto dançarinos. A dança profana tinha a sua importância nos palácios, de onde se tem notícia de um corpo profissional de dança, que no Egito trabalhada mimicamente, representando o que o teatro o fazia na Grécia.

Os sacerdotes astrônomos representavam os movimentos celestes com uma coreografia elaborada segundo Garaudy,

“este balé simbólico, contemporâneo do nascimento da astronomia, ensinava aos filhos do homem, pelo movimento figurado dos planetas, as leis que regiam o ciclo harmonioso dos dias e das estações, as leis que permitiam prever e portanto controlar as cheias do Nilo, tornando-as já não destrutivas, mas fecundantes, com a preparação em tempo útil, de diques e canais!”
(1980:15).

As danças fúnebres e as cerimoniais eram como uma procissão, os movimentos tinham como característica a linha reta e os desenhos geométricos.

Quanto aos hebreus, o antigo testamento relata suas expressões dançantes, onde tudo indica que reis e profetas eram seus líderes, e que tinham a forma da dança coral onde o povo celebrava tanto as vitórias guerreiras como os fatos religiosos.

Paulina Osson (1988:56), conta sobre danças criadas e instituídas por Judas Macabeu, para comemorar a vitória contra os generais de Antiochus Epífane, em forma de procissão, onde todo o povo participava.

No livro do Êxodo (15,20),

“Miriam e todas as mulheres saíram a receber Moises e os filhos de Israel que retornavam do Egito, tocando pandeiros e dançando enquanto cantavam”.

Em I Samuel (6,5) encontra-se o relato de Davi conduzindo a Arca de Deus:

“Davi e toda a casa de Israel dançavam, com todas as suas energias, cantando ao som das cítaras, das harpas, dos tamborins, dos pandeiros e címbalos”.

E, em I Samuel (10: 5-13),

“e acontecerá que entrando na cidade, te defrontarás com um bando de profetas, que vem descendo do alto, precedidos de harpas, tamborins, flautas, cítaras, e estarão em delírio”.

Nesse texto onde Samuel conversa com Saul, os profetas citados são os também chamados filhos dos profetas, que eram profetas do campo, os profetas extáticos, pois buscavam na dança e na música o êxtase, o delírio divino.

Distinguindo-se da arte Egípcia, e de suas semelhantes Assíria e Babilônica, a arte Cretense tinha um caráter exuberante, colorido, livre. O motivo desta distinção supõe-se ser um domínio menor da religião e seus símbolos nessa região, onde não se encontrou grandes monumentos como templos ou estátuas, só pequenos ídolos. Era um povo mercador, aberto à inovações, com um governo menos autocrático que os demais e que pela influência de outros povos, aprimorou sua cultura.

É historicamente estabelecido que a cultura Cretense se espalhou pela Grécia continental, e que a dança tinha papel importante na liturgia e no dia-a-dia desses povos. Nos ritos e cerimônias cívicas ou religiosas, festejos, educação, treinamento militar, em tudo havia dança.

*“foi na ilha ascendente, segundo os qualitativos de Homero, que os deuses ensinaram a dança aos mortais, para que estes `os honrassem e se alegrassem`”
(Boucier, 1987:20).*

Uma simples referência à arte grega traz a qualquer um a lembrança de uma cultura altamente elaborada, cuja produção artística e filosófica é considerada clássica. Assim, a dança grega era a manifestação dessa classe, dessa florescência. Nas palavras de Platão, citado por Garaudy (1980:27), podemos imaginar o seu conceito junto aos gregos: “a dança é um dom dos deuses. Ela deve ser consagrada aos deuses que a criaram”.

Ted Shawn (apud Lloyd, 1949:3) relata como da dança do trabalho (debulhar o trigo e pisar a uva), se seguia o êxtase religioso, advindo dos movimentos executados por longo tempo e numa mesma cadencia, provocando um transe que tomava os trabalhadores e as pessoas que cantavam e dançavam ao redor deles.

Fossem as danças ao redor dos altares, as mágicas, as mascaradas, as guerreiras, todas procuravam expressar os valores culturais e transcendentais que lhes cabiam naquele contexto, danças que aquela altura já se encontravam codificadas, definidas, a coreografia ligada à uma função social e comunitária.

Sobre a dança em Roma, o que pode se dizer é que ela decaiu e se degenerou.

“Depois do grande florescimento da arte grega, os romanos, povos de soldados, administradores e legisladores, que não viveram, do ponto de vista estético, senão de empréstimos e que aviltaram tudo que tocaram, degradaram a dança, como fizeram com a poesia, a escultura e a filosofia” (Garaudy, 1980:27).

Envolvida nessa decadência, a dança, deixando de ter valor religioso e ético, permaneceu como dança espetáculo, se transformando em grosseira pantomina, depois em exercícios acrobáticos apresentados nas feiras ou nas arenas dos circos romanos, juntando obscenidade e violência.

A Dança na Idade Média e no Renascimento

E foi nesse clima que o cristianismo encontrou a dança e a condenou, condenação que será sentida por toda a Idade Média.

Apesar disso, ela persistiu, e durante certo tempo foi elemento obrigatório, como por exemplo no misticismo gnóstico cristão, no século III, e fazendo parte da liturgia da alta Idade Média, o que se justificava pelo seu uso nos rituais e serviços em tempos anteriores. À dança e ao teatro popular a condenação era mais pesada, e durante muito tempo artistas de circo, teatro, saltimbancos, não podiam ser batizados nem enterrados nos “campos santos”.

Em consequência da conversão de outros povos da Europa, conversão essa que não conseguiu atingir ou modificar todos os traços culturais desses, os romanos cristão acabaram por tomar emprestado alguns elementos rituais, entre eles a dança, o canto, os sinos, as velas, os incensos, que a tradição popular conseguiu manter vivos em certas partes da liturgia.

“É ainda que se tenha procurado extirpar o conteúdo pagão das danças, pode-se ver até hoje traços dançantes transparecendo na liturgia romana, e, especialmente na ortodoxa, por exemplo, a entrada do padre como se estivesse andando numa procissão, seus gestos rezando no altar durante a missa” (Mendes, 1985:17).

Para Paul Boucier (1987:46), “a dança religiosa na Idade Média era uma herança popular que nunca deixou de ser suspeita para as autoridades eclesiásticas”.

O “Hino de Jesus”, conhecido como o mais antigo ritual cristão, data do segundo século d.C., e nada mais é do que uma dança sagrada. Euzébius, no terceiro século d.C., afirma que a descrição de Phyllos sobre o culto dos Terapeutas do Deserto, concordam com a descrição de um costume cristão onde a dança tinha papel proeminente, relata Havelock Ellis (1983:418).

São Crisóstomo (apud Ellis, 1983:481), se referia à danças em torno do altar de Antioquia, só colocando oposição ao excesso de bebidas em conexão com o culto; o costume em si era considerado por ele tradicional e aceitável. Na Eucaristia, a fé era gesticulada com as mãos, dançada com os pés, os corpos se movimentando.

Sendo a função central do culto cristão divino, o cristianismo e a dança, tardiamente se transformaram no ritual da Missa. Para os primeiros cristãos, a dança possuía um significado místico e sagrado.

Em algumas igrejas inglesas dançou-se até o século XIV. Em Paris, Limoges, e outros lugares da França, os celebrantes dançavam no coro por ocasião da Páscoa até o século XVII, e em Roussilon até o século XVIII.

“É na Espanha, onde a dança é mais presente, que a dança religiosa teve raízes mais firmes e durou mais. Nas catedrais de Sevilha, Toledo, Valência e Jeres, haviam danças rituais, que ainda hoje sobrevivem em certos festivais” (Ellis, 1983:482).

Somente no século XII, depois de inúmeros interditos, a dança é finalmente banida da liturgia, sobrevivendo apenas nas danças macabras,

“danças da morte e contra a morte, numa época de temor da fome, da guerra e da peste. Na época da peste negra (1349), multiplicaram-se os fenômenos de transe e possessão, com danças convulsivas” (Garaudy, 1980:29).

Banida da liturgia, a dança popular continuava nas feiras, na periferia dos castelos, no campo, nos pequenos burgos, danças retratadas por Bruegel e Rubens, algumas de origem árabe, vindas com os cruzados. Pouco a pouco, a nobreza foi se apossando dessas danças, adaptando-as, transformando-as, estilizando-as.

“Com o advento da corte provençal, estabelece-se um código de comportamento social e com êle a dança de corte assume características especiais, diferenciando nitidamente da dança do povo” (Ossona, 1988:62).

Proibida como dança sagrada, na Idade Média Cristã ela passa a puro divertimento, evoluindo para a dança espetáculo “a única que o mundo ocidental conhece hoje” (Boucier, 1987:51). Da plebe para a nobreza, durante a era medieval ela desenvolveu-se como recreação, entretendo a todos, e até hoje lembrada e dançada como folclore de vários países da Europa, entre elas, a pavana, chaconne, gavota, minueto, galharda e a mourisca, que a princípio teve um caráter ritual representando a luta entre mouros e cristãos, permaneceu a favorita até o Renascimento, à esse tempo bastante descaracterizada.

Foi da plebe que surgiu o primeiro mestre de dança, no século XV, na Itália, chamado Guglielmo Ebreu (Guilherme, o judeu), que sob a proteção artística do Duque de Urbino e depois de Lourenço o Magnífico, escreveu o primeiro tratado de dança, podendo-se dizer ser este a semente do futuro balé, que também nasceu na Itália (séc. XV), em parte devido à consequência da secularização das artes da Renascença, que do domínio dos comanditários da Igreja, passou a ser símbolo de riqueza e poder.

Catarina de Medicis, ao se casar com o Duque de Orléans, levou consigo para a França o mestre coreógrafo Balthasar de Beaujoyeux e vários dançarinos, que transformaram a dança na França, cujo auge se deu em 1581, com a montagem do Ballet Comique de la Reine, uma junção de dança, música e teatro. Luis XIV, o rei dançarino, abriu espaço para o crescimento do ballet clássico, quando criou a Academia Real de Música e Dança, codificando e academizando o ballet, para o qual

“a perfeição técnica tornou-se um fim em si mesmo: o essencial a partir daí, era a clareza, o equilíbrio e a ordem, mesmo que isso levasse à rigidez. A arte se separava da vida e sua expressão” (Garaudy, 1980:32).

O dançarino passou a ser um **virtuoso**, um especialista de uma arte cujo interesse era a performance técnica, resultando num movimento de rebeldia dos que queriam uma arte expressando a humanidade, a vida. George Noverre foi o mais conhecido rebelde desse movimento que queria um ballet mais natural, mais humanizado, idéias que foram retomadas um século mais tarde por Fokine e Diaghilev.

Do Renascimento, que segundo Burkehardt teve como fator fundamental “a descoberta do homem e do mundo” (apud Hauser, 1995:274), até o século XX o ballet clássico se desenvolveu, tornou-se acadêmico, profissionalizou-se, foi para os palcos, assistiu à ascensão da mulher como bailarina, foi romântico. Consagrou-se na França e na Rússia, chegando à sua etapa moderna pelas mãos de Diaghilev que inaugurou uma nova fase, Fokine e Nijinsky, um influenciado por Isadora, outro por Dalcroze, Balanchine e Lifar, introduzem o neoclassicismo, e finalmente por Maurice Bejart e Roland Petit, que através de novas experiências, aproximam o ballet do teatro.

Paralelamente à dança espetáculo, nos salões aristocráticos ou populares, os ritmos vão se alternando, novas maneiras de dançar vão surgindo, vão se modificando pela influência dos intercâmbios culturais, e como disse Paulina Ossova (1988:68), “o povo continuou dançando a seu modo, para seu próprio alívio e regozijo”.

A Dança Moderna

O final do século XIX e começo do XX foi como um tempestade. Todas as instituições tinham seus dogmas postos em questão, entre elas a arte, que sentiu urgência na descoberta de uma linguagem que exprimisse o sentimento da passagem do século.

Na pintura, na música, no teatro e na literatura a revolução veio primeiro. Movimentos como o impressionismo, o cubismo, o expressionismo,

o fauvismo, o dadaísmo, o surrealismo, vieram lutar contra o academicismo, negando-o. Na dança não foi diferente.

“depois da geração dos pioneiros e precursores, dos Van Gogh, Gauguin, Cézanne, assim como das Isadora Duncan, Ruth Saint-Denis e Ted Shawn, que conduziram sua arte à terra prometida, vieram os criadores da arte moderna propriamente dita. Picasso ou Martha Graham, não mais apenas como uma rebelião contra o academicismo, mas como invenção consciente de novos métodos de criação artística, partindo de postulados fundamentalmente diferentes dos da arte clássica, que tanto para a pintura como para a dança, tinham sido formulados no Renascimento e codificados no século XVII”. (Garaudy, 1980:44).

Para a dança moderna, Isadora Duncan (1878-1927), foi a pioneira. Revolucionária, dançou descalça, se inspirava na arte grega, na natureza, abominava a técnica, e era o lirismo em pessoa.

“Desde o início, nada mais fiz do que dançar a minha vida. Criança, dançava a alegria espontânea dos seres em crescimento. Adolescente, dancei com uma alegria que se transformava em apreensão diante das correntes obscuras e trágicas que começava a lobrigar no meu caminho” (Duncan, 1935:11).

Ela impolgava a todos com sua presença brilhante, seu talento, sua liberdade, sua personalidade. Sobre o corpo na dança acreditava que o “corpo deve se tornar translúcido e é apenas o interprete da alma e do espírito” (Boucier, 1987:251), e sobre a dança, “minha idéia em relação à dança, é que é preciso exprimir os sentimentos e emoções da humanidade” (Garaudy, 1980:58).

Na concepção de Isadora, a dança, melhor dizendo, a arte, devia sentir e expressar o pulsar de uma época. Engajada politicamente, fazia de sua dança uma arte libertária, lutando contra costumes e instituições opressivas. Roger Garaudy viu nela

“a exigência de devolver ao cristianismo as dimensões perdidas do corpo... uma pagã que sentia intensamente a presença do sagrado” (1980:62).

Autodidata, Isadora não deixou uma escola, uma técnica, mas sim um novo espírito para a dança. Sua influência se estendeu por todo o mundo ocidental.

Ruth Saint-Denis (1878-1968), que juntamente com Ted Shawn fundou uma escola de dança moderna que formaria uma geração de multiplicadores da mesma, dentre eles Martha Graham, Doris Humphrey, Louis Horst e Charles Weidman, teve importância de sustentação para a dança do século XX. Assim como para Isadora, para ela a dança devia expressar a vida interior, e através do aprofundamento e da meditação, torná-la um ato religioso.

A mística de Ted Shawn, também um dos pioneiros, surge na sua afirmação de que

“através da dança não se diz, mas se é... e a dança é a mais alta expressão do ser (...) aquele que conhece o poder da dança, conhece o poder de Deus” (Garaudy, 1980:73).

Ruth e Ted acreditavam na essência religiosa da dança, nela não existindo a divisão entre corpo e espírito, arte e religião.

Já Doris Humphrey (1895-1958), segundo Paulina Ossona

“sublinhou na dança a dignidade e a nobreza do ser humano, que se vê em permanente conflito entre seu desejo de progresso e sua necessidade de estabilidade; entre a paz que oferece equilíbrio e a atração do perigo que representa a queda” (1988:77).

Trabalhando com a perda e a recuperação do equilíbrio, Doris vê nesse fluxo de movimento a vida, pois viver é movimentar-se. Analisou os

gestos e os dividiu em sociais, funcionais, rituais e emocionais. Os sociais são aqueles que dizem respeito à relação entre os seres humanos; os funcionais são os do trabalho diário; os rituais os da religião, e os emocionais os provenientes dos sentimentos humanos.

Outra grande dama da dança moderna foi Martha Graham (1894-1991), dona de uma personalidade forte, rejeitou Isadora e Ruth Saint-Denis nas suas inspirações na natureza e na mística, dizendo:

“quero falar sobre os problemas do nosso século, onde a máquina perturba os ritmos do gesto humano e onde a guerra fustigou as emoções e desencadeou os instintos” (Graham apud Garaudy, 1980:89).

Enriqueceu e influenciou a dança nos Estados Unidos e outros países. Com movimentos de tensões e torções expressava os labirintos da alma, revelando o espírito mergulhado no escuro. Sintonizada com a teoria freudiana, colocava em suas coreografias os confrontos da pessoa e sua psiquê, e relacionava a força do movimento com a força da emoção.

Martha Graham, no dizer de Boucier

“coloca o gesto fundamental ao nível do torso. De fato, viver é respirar, dilatar as costelas e depois comprimi-las. Toda a sua dança provém do duplo princípio da maré vital: tensão e relaxamento, as palavras chaves de Graham – contrair os músculos, soltar a energia muscular” (1987:279).

Para Bethsabée de Rothschild, na dança de Martha, “um circuito vital parte da cavidade formada entre a coxa e a bacia, volta a subir para o corpo e fecha-se sobre si mesmo” (apud Boucier, 1987:279).

“No artist is ahead of his time. He is his time: it is just that others are behind the time” (Graham, 1978:107).

Na Alemanha marcada pela Primeira Guerra Mundial (1914-1918), o movimento expressionista abre espaço para a dança moderna, espaço reforçado pela influência de Isadora Duncan e Jaques Dalcroze.

O movimento Expressionista, em oposição ao Impressionismo,

“privilegiava a emoção, a intuição, o inconsciente, como criadores da obra artística que exprimisse uma nova visão do mundo, comunicada por uma linguagem também nova, própria do humanismo” (Mendes, 1985:62).

E a dança alemã percebeu e expressou o momento estético e psico-social daquele tempo entre duas guerras mundiais, através da ótica do expressionismo, que teve adeptos e teóricos importantes, como Jaques Dalcroze, Rudolf Von Laban, Mary Wigman, dentre outros.

Jaques Dalcroze (1865-1950), músico e pedagogo desenvolveu a Eurritmia, teoria que fazia do corpo o ponto de passagem para a música, isto é, só através do movimento se pode perceber e entender o ritmo. Essa nova visão do movimento liga a educação corporal à educação musical. Seu método influenciou músicos e dançarinos.

Rudolf Von Laban (1879-1958) desenvolveu uma teoria do movimento até hoje em uso por coreógrafos e professores de dança. Ele via na dança um sentido educativo, na medida em que fazia a pessoa descobrir-se consciente, livre, dona e responsável por seu próprio destino. Para ele o trabalho e a dança tinham sua origem no movimento do corpo, do qual fez uma análise com relação ao espaço. Outra grande contribuição de Von Laban foi a criação de uma notação, um tipo de partitura de movimentos e o trabalho das direções no espaço através do icosaedro, uma esfera com pontos de tringência.

“foi na dança, ou pensamento por movimento, que o homem a princípio se apercebeu da existência de uma certa ordem em suas aspirações superiores por uma vida espiritual” (Laban, 1978:43).

Discípula de Dalcroze e Laban, Mary Wigman (1886:1973) foi tão importante para a dança alemã quanto Humphrey e Graham para a dança americana.

“o credo artístico de Wigman se assenta em duas afirmações: `sem êxtase não há dança`, e `sem forma não há dança`. Ela deu forma ao êxtase, unindo o dionisíaco e o apolíneo” (Ossona, 1988:75).

Wigman trabalhava com a idéia de um espaço limitado, um opositor a ser vencido, tarefa não muito fácil. Ao encarar o espaço como oposição, vencê-lo exige sacrifício, confronto, estabelecendo o movimento como uma relação entre a pessoa e o meio em que ele vive. Há uma tensão de resistência. Como no expressionismo, esteticamente falando, surge o inesperado, o imprevisto e a falta de continuidade, no movimento ou na sua intenção.

Por não estar em consonância com a ideologia do nazismo, sua escola foi fechada em 1940, acusada de representar uma arte degenerada.

Kurt Joos, que foi bailarino e assistente de Laban cria em 1932 sua obra prima, A Mesa Verde. Usando a técnica do ballet clássico em combinação com a dança expressionista, compôs essa coreografia quando Hitler subia ao poder, e ele por ser judeu se exilava na Inglaterra. Nessa obra ele satirizava a guerra e tudo que gira em torno dela.

“convencido de que a dança era essencialmente teatro, de que ela deveria expressar na verdade profunda de uma época e ajudar essa verdade a expandir e se afirmar, Kurt Joos via no expressionismo, como Mary Wigman, a forma de dança correspondente às exigências da nossa época”.

Esses pioneiros e fundadores da dança moderna citados até aqui fizeram acontecer a profecia de Duncan, citada por Garaudy, de que a dança seria

“a realização da unidade da vida interior e da vida exterior integradas numa ação única. Assim chegaria ao fim a era das pedagogias baseadas no dualismo, sobretudo o do corpo e da alma, que se pretendia formar e desenvolver separadamente” (1980:130).

Além disso, esse grupo estabeleceu a filosofia e a técnica da dança moderna – uma dança que expressasse as emoções e as paixões da humanidade.

A partir dos anos cinquenta, principalmente dos anos sessenta, nos Estados Unidos e na Europa, o pós-guerra trás uma mudança profunda na sociedade, quando novas questões sociais pediam novas respostas, movimentos sociais e artísticos buscam novas significações e novas linguagens. Na dança, um movimento que não rejeitava a técnica do ballet clássico nem da dança moderna, define a dança como arte do movimento, se nomeia Nova Dança, Dança Pós-Moderna, e finalmente Dança Contemporânea.

Alvin Nikoläis, para quem “a dança não deve significar, mas existir como uma realidade autônoma” (Garaudy, 1980:136), colocou no palco não só o movimento humano, mas o de objetos e acessórios cênicos.

Merce Cunningham, nega a ligação movimento-emoção, nega a linguagem dramática e expressiva da dança moderna, e vê o movimento com uma linguagem inerente à ele, sem ter que carregar qualquer significação.

Da escola de Nikoläis e Cunningham e de Kurt Joos, que foram herdeiros de Isadora, Denis, Shawn, Humphrey, Graham, Wigman, Laban, uma geração de dançarinos e coreógrafos, e depois deles uma segunda geração surgiram no cenário mundial para fazer da dança o que ela é hoje. Os mais destacados são Eric Hawkins, José Limon, Murray Louis, Susan Buirge, Carolyn Carlson, Paul Taylor, Alvin Ailey, Twila Tharp, Trisha Brown, Steve Paxton, Pina Bauch, Anne T. Keersmaeker, Jean Claude Gallota, George Appaix, o coreógrafo e bailarino Maurice Bejart, que inaugurou uma

nova via para o ballet clássico, tirando dele seu academicismo, e colocando mais perto do cotidiano, do real das pessoas, do místico.

A dança, pelas mãos desses personagens passou a ser uma constante mutação,

“o surgimento da categoria de contemporaneidade vem responder ao fato de que as nossas formas de experiência estão em permanente processo de atualização, instabilizando radicalmente o existente, perturbando com a potencialidade de poder devir-outro. De certo modo, contemporâneo está sempre em crise, refletindo o atraso do discurso, mesmo o crítico, relativamente às transformações tecnológicas e culturais, em crescente aceleração” (Ribeiro, 1994:1).

A dança vem se associando às outras expressões artísticas como o teatro, a música, o cinema, as artes plásticas, se relacionando com a tecnologia (videodança), o computador, se colocando como um vetor de onde derivam ou se integram todas as possibilidades de criação. A dança continua presente na vida, sendo um modo de viver.

Parte II

A Dança: Variações Sobre o Mesmo Tema

A dança, patrimônio cultural da humanidade, é uma prática milenar de expressão e manifestação humana através do corpo em movimento. Pode-se dizer que foi a sua primeira expressão, pois homens e mulheres dançaram antes de falar.

“E provavelmente, antes de procurar expressar-se ou comunicar-se através da palavra articulada, o homem criou com o próprio corpo padrões rítmicos de movimento, ao mesmo tempo que desenvolveu um sentido plástico de espaço” (Mendes, 1985:6).

E o ser humano dançou para se entender e entender o mundo que o cercava. Dançou para se comunicar, para acalmar a natureza assustadora, para uma boa caçada, para pedir proteção aos deuses. Dançou para se integrar ao ritmo do universo, que ele não compreendia, mas percebia. Para Rudolf Labana, “foi na dança, ou pensamento por movimento, que o homem a princípio se apercebeu da existência de uma certa ordem em suas aspirações superiores por uma vida espiritual” (1988:43).

“The significance of dancing, in the wide sense, thus lies in the fact that it is simply an intimate concrete appeal of a general rhythm that general rhythm which marks not only life, but the universe, if one may still be allowed so to name the sum of the cósmic influences that reach us” (Ellis, 1983:479).

A dança vem da necessidade dizer o que as palavras não dizem. É um meio eficiente de encontro consigo e com o próximo, com a criação e o criador. É uma forma de oração, um ritual social e sagrado.

“O movimento sempre foi empregado com dois propósitos distintos: a consecução de valores tangíveis em todos os tipos de trabalho, e a abordagem de valores intangíveis na prece e na adoração. Ocorrem os mesmos movimentos corporais tanto no trabalho quanto na veneração religiosa, conquanto difira na sua significação em ambas as instâncias” (Laban, 1978:23).

O movimento do corpo é uma linguagem, “uma linguagem sensivelmente mais antiga do que aquela que usa a língua” (Wosien, 2000:27). Para o mesmo autor citado neste parágrafo, é injusto dizer que a oração é a via de comunicação da alma com Deus, pois na oração há participação não só da alma mas também do corpo. A oração “puramente espiritual se adequa aos anjos, não às pessoas, cuja natureza é espírito-corporal”.

“A dança, por isso, não é apenas a transparência do divino, assim como uma janela aberta, uma vista para o divino. A dança também não é uma viva imagem remanescente – a dança e, em tempo e espaço, um signo, um acontecimento visível, uma forma cinética para o invisível” (Wosien, 2000:27).

O homem e a mulher então manifestam no dançar a trans-figuração de sua existência, pois que ela (a dança) é a linguagem simbólica mais concreta de comunicação. Os nossos ancestrais mais longínquos expressaram da maneira mais direta possível através dos movimentos ritmados do corpo, seu espanto e reverência diante do mistério e da maravilha do mundo ao seu redor.

“The dances of antiquity had their origin in the expression of religious faith, even if some of them went extremely secular in due course. The gods the ancients worshipped or propitiated were heathen gods, but their belief in them gave validity to their dance rituals and ceremonies. Folk dances of all nations are a communal expression, a devout togetherness (though the participants might not name it so) in veneration for their peasant earth. (...) Throughout dance history the religious impulse has been the motive power of dance” (Lloyd, 1949:XVIII).

Ainda Lloyd faz a pergunta e responde:

“Why is the body the means of expression? Not only because the body is what the dancer dances with, but because what is said cannot be said in words or music, paint or stone” (1949:XIX).

O filósofo Paul Valery (1983:55) diz que

“Every epoch that has understood the human body and experienced at least some sense of its mystery, its resources, its limits, its combinations of energy and sensibility, has cultivated and revered the dance”.

Essa compreensão e experiência dos corpos em movimento dançante permitiram o alcance de um alargamento dos sentidos e a entrada em uma dimensão sensível da consciência através do êxtase e do encantamento provocados por um tipo especial de intoxicação proveniente da repetição exaustiva dos mesmos. Esse tipo de experiência é relatada por Ted Shawn, citado por Garaudy (1980:17) acerca dos pisadores de uva e debulhadores de trigo na Grécia antiga.

Valery (1983:58), revisitando Santo Agostinho, lembra-se da famosa pergunta do santo: o que é o tempo? Parafraseando faz a sua: o que é a dança? E responde a si mesmo que a dança é acima de tudo uma forma de tempo, a criação de um tipo de tempo muito distinto e singular.

Já Havelock Ellis (1983) afirma que a dança possui uma eterna e profunda atração mesmo para aqueles que se supõe longe de sua influência, e também que se nós somos indiferentes a ela, falhamos em compreender “not merely the supreme manifestation of physical life but also the supreme symbol of spiritual life”. Para ele, a dança é a mais primitiva expressão da religião e do amor; da religião dos tempos mais remotos de que se tem notícia, e do amor de um período anterior à vida do homem. Intimamente ligada à toda tradição, seja a da guerra, do trabalho, do prazer, da educação, é considerada por sábios, filósofos e antigas civilizações como modelo de vida moral da humanidade.

Ellis trás à tona o relato de Livingstone, explorador inglês na África, de que quando um membro da nação bantu encontra um membro de outra nação pergunta: o que você dança? O que a pessoa dançava era a sua tribo, seus costumes sociais, sua religião.

Ainda conforme Ellis (1983), existem povos no mundo que não tem danças seculares, só danças religiosas, e alguns investigadores crêem que toda dança teve origem religiosa. Muitas civilizações não separam a religião da vida comum. O ato de dançar propicia o alcance de uma situação onde o real e o irreal se ligam, trás benefícios como pedir bençãos e enviar maldições, harmoniza e trás força para o indivíduo e a comunidade. A dança era a expressão total do ser humano pois sua vida era toda religião, e se a religião tomava tão grande parte em suas vidas, a dança também o fazia. Para o nascimento, o casamento, o funeral – nos festivais e nas grandes catástrofes da natureza – para o plantio e a colheita, guerra e paz, doença e cura, para tudo havia uma dança. Os deuses dançavam, as estrelas dançavam no céu, e ao dançar imitando-os se pedia sua proteção. No culto de deidades solares, em vários países, costuma-se dançar ao redor do altar, como as estrelas em torno do sol. Dançar era tomar parte no controle cósmico do mundo, e cada dança sagrada é uma imitação da dança divina.

Para os primeiros cristãos, ou para os Hebreus que dançavam em torno da arca, para os aborígenes Australianos com suas danças de cura, para os índios de toda América que possuem coreografias ricas em significados, ou

para os Xamãs do norte da Sibéria com suas danças frenéticas e para os modernos Derviches da Turquia em seu êxtase, para todos a dança é uma combinação, cada um a seu modo, de movimento corporal e oração que fazem parte de seu serviço devocional.

Pode ser observado que as danças religiosas, às vezes sob a forma de pantomima, às vezes sob a forma extática, todas tornam possível penetrar nos divinos mistérios da vida.

“The auto-intoxication of rapturous movement brings the devotees, for a while at least, into that self-forgetful union with the not-self which the mystic ever sees” (Ellis, 1983:481).

Os movimentos, imitativos, expressivos, frenéticos ou delirantes, levam o dançarino até à esfera da criação que os permite experimentar a energia dos deuses. A dança faz a ligação da vida com a história, os devotos atuam vivendo a realidade. Desse modo (Ellis, 1983) surge o ritual.

Segundo Roger Garaudy (1980:23),

“Pela dança, o corpo deixa de ser uma coisa para tornar-se uma interrogação. Talvez seja esse o sentido profundo que, em sua Poética, Aristóteles chamou de “mimése”, o ato de nos tornarmos semelhantes ao que nos é exterior e nos ultrapassa”.

Não se pode considerar essa mimése, um simples imitar, pois ao contrário, ela implica um esforço para personificar a força, o deus, o herói com o qual se pretende identificar. Num exemplo mais próximo de nosso universo religioso, pode-se citar o candomblé, quando a pessoa em êxtase, incorpora, se confunde, assume a personalidade da divindade, o que para Garaudy é a graça da dança. A graça no sentido estético e religioso do termo: “presença do espírito na carne” (1980:24).

Para Maurice Bejart, “a dança é um ritual sagrado e social. Esta dupla significação está na origem de toda atividade humana” (apud Garaudy,

1980:8). Dança – sagrada - meio de se falar com deus, dança profana – o movimento vai dar sentido de pertença à pessoa no grupo social, étnico e cultural. É a relação com o outro e a ligação com deus, a linguagem e a união do grupo. Aí estão os motivos de toda dança (1980).

Isadora Duncan tinha uma concepção religiosa da dança e da vida. É sua a expressão:

“Vim à Europa para trazer um renascimento da religião através da dança, para revelar a beleza e a santidade do corpo humano pela expressão de seus movimentos...” (apud Bejart 1980:62).

Ted Shawn e Ruth Saint-Denis viam a dança como uma ação essencialmente religiosa onde era abolida a divisão corpo/espírito, arte e religião. Também Rudolf Laban relaciona dança e religião ao afirmar que “os gestos expressavam a relação do homem com seus deuses, nos ritos e na liturgia” (apud Garaudy, 1980:115).

Para Roger Garaudy, a dança moderna, a dança contemporânea, exprimem o homem e a mulher modernos com suas angústias, lutas, esperas, onde está a mística, a poesia, o drama, o riso. Ela foi ressocializada, e,

“depois de vinte séculos de um cristianismo pervertido pelo dualismo grego, a dança moderna ajuda-nos a reencontrar a unidade bíblica: em hebraico sequer existe uma palavra para designar o corpo ou carne separada da totalidade humana” (1980:181).

Susanne Langer (1980:182), cita Frank Thiess, que diz ser a dança “um tornar expressão, gesto”, e Langer (1980:183) afirma que “o gesto é a abstração básica pela qual a ilusão da dança é efetuada e organizada”.

“Na vida real, os gestos funcionam como sinais, ou sintomas dos nossos desejos, intenções, expectativas, exigências e sentimentos” (1980:183).

O discurso gestual pode ocupar o lugar do discurso lingüístico, no entanto, como colocado por Langer “a gesticulação como parte de nosso comportamento real, não é arte” (1980:183). Ela exemplifica essa colocação com o caso de um esquilo que sentado nas patas traseiras, coloca uma pata contra o coração, e este é um gesto expressivo. Mas não é dança, não é arte, e continua explicando:

*“apenas quando o movimento que era um gesto genuíno do esquilo é **imaginado**, de maneira que possa ser executado isoladamente da mentalidade e situação momentânea do esquilo, é que se torna um elemento artístico, um possível gesto de dança. Então ele se torna uma forma simbólica livre, que pode ser usada para transmitir idéias de emoção, consciência e pressentimento ou pode ser combinado ou incorporado a outros gestos virtuais, a fim de expressar outras tensões físicas e mentais”* (1980:183).

Langer coloca a dança na esfera dos Poderes Virtuais, que não são poderes reais, fisicamente exercidos, mas aparências de influência e atividades criadas pelo gesto virtual.

Ao se assistir à uma dança, individual ou coletiva, para a pessoa que assiste, dos movimentos emergem poderes situados além dos executantes (1980). São forças da dança, poderes virtuais. O movimento de dança é feito pela emoção, que transforma o gesto real em gesto virtual – a articulação entre o sentimento imaginado sob uma forma física e o sentimento expressado, que predispõe o dançarino a fazê-lo e torná-lo símbolo.

Para Suzanne Langer (1980), todas as práticas, formas, origens e conexões da dança com outras artes, com relação e a mágica se explicam quando se concebia dança como um jogo de Poderes tornados visíveis.

Os primitivos envolvidos pela “consciência mítica” (Cassirer, 1972) dos primeiros tempos da civilização, não tinham uma definição das forças e poderes terríveis que o cercavam.

“O primeiro reconhecimento destes, dá-se através do sentimento de vontade e desejo pessoal no corpo

humano e sua primeira representação é através de uma atividade corporal que abstrai a sensação de poder das experiências práticas em que essa sensação é geralmente um fator obscuro. Essa atividade é conhecida como dança. A dança cria uma imagem de Poderes inanimados e mesmo incorpóreos que preenchem uma esfera completa, autônoma, um mundo. É a primeira apresentação do mundo como reino de forças míticas” (Langer, 1980:199).

Para ela ainda,

“A dança é de fato, o negócio intelectual mais sério da vida selvagem: é a visualização de um mundo além do local e da pessoa, a primeira concepção de vida como um todo – contínua vida suprapessoal, pontuada pelo nascimento e pela morte, rodeada e alimentada pelo resto da natureza. Desse ponto de vista, a evolução pré-histórica da dança não parece, em absoluto, estranha. É o próprio processo de pensamento religioso que gera a concepção de “Poderes” enquanto os simboliza. Para a consciência “mítica” e suas criações são realidades e não símbolos, as pessoas não sentem que eles são criados pela dança, em absoluto, mas que são invocados, adjuvados, desafiados e aplacados, conforme o caso. O símbolo do mundo, a esfera das forças baléticas, é o mundo, e a dança é a participação do espírito humano nele” (1980:200).

Sachs, citado por Langer (1980:200), observa que a mais antiga forma de dança é a **Reigen**, ou dança de roda, vista como uma herança dos ancestrais animais. E Langer ressalta que

*“a dança em círculo realmente simboliza uma das realidades mais importantes na vida dos homens primitivos – o reino sagrado, o círculo mágico. O **Reigen**, enquanto forma de dança não tem nada a ver com o saltitar espontâneo; preenche uma função sagrada, talvez a primeira função sagrada da dança – divide a esfera da santidade da esfera da existência profana. Dessa maneira, ele cria o palco da dança, que se centraliza naturalmente no altar ou seu equivalente – o totem, o sacerdote, o fogo – ou talvez o urso*

abatido ou o chefe morto a ser consagrado”
(1980:200).

Dentro do círculo tudo que é profano é rejeitado, e os poderes mágicos são liberados. É sobretudo, o lugar do êxtase, e para Curt Sachs, “toda dança é extática”, e é no êxtase da dança que o homem atravessa o abismo entre este e o outro mundo, para o reino dos demônios, espíritos e deuses” (apud Langer, 1980:201).

A dança, depois de certo tempo, deixa de ser religiosa para ser romântica. O poder que era invocado para encantar florestas e cavernas, hoje é invocado com intenção artística. Pela passagem do pensamento mítico ao pensamento filosófico e científico, o reino da magia se rompeu. No entanto,

“a dança, o mais sagrado instrumento de feitiçaria, adoração e oração, destituída de seu elevado ofício, sofreu a degeneração de todos os rituais abandonados como costume irracional ou jogo social” (Langer, 1980:201).

Conforme Roger Bastide (1971:42),

“Parece ter sido a dança a mais primitiva de todas as artes. Ora, a dança foi inicialmente uma dança mágica, isto é, mímica. Mímica imitativa, fundada naquela magia que Frazer estudou tão bem, segundo a qual a imitação de um ato acarreta sua realização de tal modo que dançar com os movimentos de animais provoca a multiplicação dos mesmos, dançar a guerra significa uma vitória futura sobre os inimigos”.

Bastide comenta a seguir que Durkheim prefere fazer a dança derivar da religião, que vê nascer a “dança da excitação coletiva que brota da cerimônia, pela comunhão coletiva” (apud Bastide, 1971:42).

Já Judith Hanna diz que a “dança é um meio no qual o ser humano se identifica, onde conserva ou elimina seus limites” (1999:13). Considera que a partir do cotidiano ou das grandes ocasiões, a dança transforma o fruto

desses tempos em realidades cinéticas, o que faz dela “um ato social que contribui para o contínuo surgimento da cultura” (1999:14). Também vê a dança como um rito ou acontecimento social, cuja capacidade de mobilizar e persuadir foi desviada pela herança puritana e pela revolução industrial, pois o corpo, instrumento dela devia ser utilizado ou negado em nome da moralidade e da produção econômica.

Para Judith Hanna, o ímpeto da dança nos seres humanos é mediado pela cultura e,

“conseqüentemente, a dança pode compreender todas as emoções e pensamentos humanos em transformação” (1999:29).

Hanna a coloca como uma parte de um sistema de comunicação cultural, podendo transmitir informações, abrir um canal para elas, onde

“o bailarino (codificador) leva idéias e sentimentos ao conhecimento de um outro (decodificador) por meio de um código mantido em comum” (1999:30).

Considerada como linguagem não verbal, pois tem vocabulário próprio (passos e gestos), gramática (normas para juntar o vocabulário), e semântica (significado), mas com predominância da comunicação cinestésico-visual-motora, envolve a dimensão temporal e as três dimensões no espaço, e possui mecanismos simbólicos. É uma obra aberta, ou seja, o expectador está aberto à criar ou descobrir significados. Resumindo, a linguagem do corpo através da dança pode conduzir uma comunicação de impacto mais imediata que a verbal (Hanna, 1999).

Ainda a autora acima afirma que,

“dançar pode levar a estados alterados de consciência (que mudam os padrões fisiológicos na freqüência das

ondas cerebrais, na adrenalina e no açúcar do sangue) e, em consequência, à alteração da ação social” (1999:53).

Rolf Gelewski, coreógrafo e professor, recorre ao fisiólogo Willian Carpenter para explicar as relações evidenciadas entre o movimento e quem o assiste. Carpenter, segundo Gelewski, “pesquisou e constatou que cada movimento, requer, de quem o percebe, uma determinada co-realização” (1972:21).

TERCEIRO ATO

Parte I

Conceitos e Idéias em Movimento

Tanto as pessoas, quanto as civilizações, e todas as culturas tem sua expressão mais profunda na religião. É através dela que as sociedades expressam seus valores.

Para Durkheim, que procurou entender a função social da religião, ela não se forma em torno do sobrenatural ou do divino, mas sim em torno de fenômenos religiosos: os ritos e as crenças. É através da religião que as pessoas relacionam em sua vida, no seu dia-a-dia, o que elas consideram sagrado e profano, a religião é um suporte para se pensar a realidade e conhecê-la. Ela representa a própria sociedade.

“As representações religiosas são representações coletivas que expressam realidades coletivas; os ritos são uma maneira de agir que nasce em meio a grupos congregados e que se destina a estimular, manter, ou recriar certos estados mentais nesses grupos”
(Durkheim, 1989:38).

A celebração tem como papel mover a comunidade, aproximá-la gerando estímulos, que agem nas consciências, mudando-as e criando estados mentais diferentes do cotidiano.

Clifford Geertz coloca que,

“uma religião é um sistema de símbolos que atua para estabelecer poderosas disposições e motivações nos homens através da formulação de conceitos de uma ordem de existência geral e vestindo essas concepções com tala ama de fatuidade que as disposições e motivações parecem singularmente realistas” (Geertz, 1989:104).

Para êle, os símbolos sagrados funcionam para sintetizar o ethos de um povo, e os símbolos são as externalizações do mundo social.

“Os símbolos religiosos oferecem uma garantia cósmica não apenas para sua capacidade de compreender o mundo, mas também para que compreendendo-o, dêem precisão a seu sentimento, uma definição às suas emoções que lhes permita suportá-lo, soturna ou alegremente, implacável ou cavalheirescamente” (Geertz, 1989:120).

Junto ao rito e a crença, outro fenômeno religioso que aqui interessa abordar, é a prece. Para Marcel Mauss (1979:102):

“de todos os fenômenos religiosos, são os que, mesmo considerados apenas externamente, dão de maneira tão imediata quanto a prece a impressão de vida, de riqueza e de complexidade. Ela possui uma história maravilhosa: vinda de baixo, elevou-se até o ápice da vida religiosa”.

Mauss considera a prece um dos fenômenos centrais da religião. Ela é um ponto de convergência entre o rito e a crença. Ela é rito e é credo ao mesmo tempo. Considera também que a evolução da prece, é o da própria religião.

“Ela se tornou cada vez mais espiritual. Enquanto no princípio consistia em ritos mecânicos, materiais e precisos, em crenças estreitamente formuladas e feitas

exclusivamente de imagens sensíveis, elas tendem em sua história a tornar cada vez maior o lugar da consciência. Os ritos se tornaram atitudes da alma, mais que atitudes do corpo” (Mauss, 1979:105).

Quanto à esse aspecto de descorporalização da prece, há concordância entre o pensamento de Mauss e o de Laban, para quem os ocidentais perderam a capacidade de orar com o corpo quando se restringiram à prece falada. Rudolf Laban observa que:

“as genuflexões dos religiosos em nossas igrejas, são vestígios da prece em movimento. Os movimentos rituais de outras raças são muito mais ricos em gama e expressividade. As civilizações contemporâneas se limitaram à oração falada, na qual o movimento das cordas vocais se tornaram mais importantes que os corporais” (1978:24).

E encontra-se em Wosien (2000:67), o reforço na constatação de que esse abandono da oração corporal aconteceu nas religiões ocidentais.

“As mais antigas atividades de culto são um Abrir-se, um Movimentar-se em direção à luz, um Sintonizar-se em direção à luz, um Dançar para a luz. Assim, a celebração da missa cristã é, nos últimos restos de seu desenvolvimento e de sua linguagem de movimento como dança ante a divindade, uma lembrança da oração dançada. No entanto, já há muito tempo deixamos o “dançar” única e exclusivamente ao padre. Nós, como coro de oração, somos hoje quase que apenas consumidores imóveis: damos de longa breves e leves sinais, um mero eco das atividades no altar lá na frente”.

Tudo isso indica um certo grau de negação do corpo. Ao negá-lo, limita-se sua sensibilidade, seus meios de percepção, aquilo que informa, localiza e orienta a pessoa na sua existência ordinária e extra-ordinária. Se conforme Comblin (1990:18), “é o corpo que funda a comunidade”,

fermentando o sentimento coletivo, a ausência da manifestação corporal torna o ato de orar um ato mental, solitário, individualista.

O corpo, na liturgia é o sujeito da celebração:

“Ora, será que liturgia não é exatamente a “epifania” deste corpo do sujeito crente na sua relação simultaneamente a mais pessoal e a mais institucional, social, cósmica, com Deus vivo? Não seria exatamente a encenação simbólica do sujeito crente em todas as dimensões de sua corporeidade: individual, através das múltiplas possibilidades da voz, dos gestos, das posturas e das atitudes; coletiva, através da contínua referência à igreja, tanto a do passado (cf. a constante referência à tradição) como a do presente &cf. o “nós” comum que é seu sujeito ativo); enfim, cósmica através do uso de materiais tomados como representantes simbólicos do universo e da história dos homens e aceitos como criação de Deus” (Chauvet, 1995/3:5).

A própria encarnação de Jesus Cristo deveria indicar a dimensão da corporeidade humana, que para Chauvet (1995/3:7):

“por corporeidade entendemos o sujeito humano em sua integralidade. Este conceito designa de fato o sujeito como corpo individual onde vem articular simbolicamente (simbolé = articulação) de maneira tão singular para cada um como singular é a história de seu desejo, um corpo ancestral de tradição, um corpo social de cultura e um corpo cósmico de natureza”.

O sentir, o pensar e o agir, se tornam em movimento ritual, fazendo parte do necessário e urgente para a celebração. O corpo, construído pela cultura segundo a antropologia social, trás em si a memória cultural e corporal que sustentam o rito e o símbolo.

A expressão corporal de cada povo é diversa e tradicional, e em se mostrando em diversas expressões litúrgicas, cada grupo étnico expressa através do corpo o seu mundo.

Sobre o rito pode-se dizer que existe um pensar ritual e também um fazer. Para Jacques (1995/3:18) “a prática ritual não tem um sentido simplesmente alegórico, mas um semantismo original”. Também pode-se dizer que o rito constrói um conjunto de ações e gestos, cuja funcionalidade auxiliaram nossos ancestrais a resistir às fatalidades da natureza e enfrentar a realidade que lhes escapava. O ritual possui tradição, sentido, eficiência e eficácia simbólica, assim como os gestos que o compõe.

Segundo Durkheim (1989:49),

“por mais complexos que sejam as manifestações da vida religiosa, no fundo ela é una e simples. Por toda parte ela responde à mesma necessidade e derivando do mesmo estado de espírito, sob todas as suas formas, o seu objetivo é elevar o homem acima de si mesmo e fazê-lo viver vida superior àquela que levaria se obedecesse unicamente à sua espontaneidade individual: as crenças exprimem essa vida em termos de representação; os ritos a organizam e regulamentam o seu funcionamento” (1989:419).

Ao tratar do símbolo, Durkheim (1989:30) afirma que:

“sob o símbolo, é preciso saber atingir a realidade que representa e que lhe dá sua significação verdadeira. Os ritos mais bárbaros ou mais extravagantes, os mitos mais estranhos traduzem alguma necessidade humana, algum aspecto da vida, quer individual, quer social”.

Francis Jacques diz que

“se o rito é capaz de simbolizar, é porque tem por base um enraizamento antropológico e material. O recurso ao rito faz parte integrante da celebração de um culto que é de ordem sensível, corporal, social” (1995/3:22).

Voltando a recorrer a Durkheim, entende-se que os ritos organizam e regulam o fracionamento da vida religiosa e social, e a comunidade estabelece as condições rituais. Os ritos e seus movimentos se repetem por

séculos, mesmo que no final percam seu sentido religioso, e fique somente aquele que dá pertença ao grupo.

E Francis Jacques coloca que

“o rito religioso liga sinteticamente, em um ato não repetitivo, mas digno de ser repetido, aquilo que no mito era representação: o condicionado e o incondicionado. É decerto necessário então que envolva significantes símbolos. Os ritos não são absolutos, mas aquilo que uma sociedade institui para se identificar, eventualmente em face do absoluto. Ademais eles nos fazem viver a situação atual na dimensão da Origem: uma origem concebida não só como começo, mas como princípio fundador. Uma circularidade absolutamente notável” (1995/3:25).

Outra característica que importa no rito, é que êle “se apresenta como memória cultural: há preservação da identidade através da repetição do passado” (Buchland, 1995/3:79). É no corpo que essa memória se instala e se manifesta, e ao dançar, cada movimento repetido vai “refazer, reconstruir, repensar, com imagens e idéias de hoje, as experiências do passado” (Halbwachs apud Bosi, 1999:55). Essa memória, assim como o corpo, são uma construção sócio-cultural. “Habwachs amarra a memória da pessoa à memória do grupo; e esta última à esfera maior da tradição, que é a memória coletiva da sociedade” (apud Bosi, 1999:55).

A dança pode também ser uma “ação ritual de um memorial célebre num tempo litúrgico durante o qual o homem se lembra das ações divinas de que êle se beneficiou” (Meslin, 1922:283).

Para Meslin,

“a função cultural da memória é então lembrar ritualmente ao fiel os benefícios de seu Deus. Num nível mais interior, porém, a memória aparece também como o lugar possível da presença do divino, no homem que se esforça por se recordar” (Meslin, 1992:290).

Elochukwu Uzukwu, no seu artigo sobre “Corpo e Memória na Liturgia Africana” testemunha toda a dimensão da manifestação corporal na liturgia: “na ação litúrgica a assembléia se manifesta diante de Deus para “Laurir vida da fonte ancestral” (1995/3:92).

Para o autor desse texto acima citado, o culto é uma manifestação que implica necessariamente em movimentos e gestos, onde a personalidade e a identidade dos participantes é evidenciada pelos movimentos rítmicos ou cadenciados das mãos, pés, cabeça, olhos, boca. Cada membro da assembléia sintoniza com a linguagem corporal prevista pelo grupo, pelo estilo e pela estratégia do culto. O gesto pessoal se conecta ao gesto comunitário. O gesto fala, o corpo fala (1995/3).

“Mas o sentido é comunicado através dos gestos que são, segundo Marcel Jousse, os instrumentos mais primitivos da humanidade: os instrumentos que os humanos criam mediante seus próprios corpos” (apud Uzukwu, 1995/3:92).

Manifestação do corpo no espaço e no tempo é o gesto, cujo significado deve ser procurado dentro de uma experiência étnica do universo, no interior de um corpo social. Os gestos encontram sentido dentro de uma comunidade particular que os absorveu na prática religiosa (1995/3).

“De modo semelhante, ficar descalço, prostrar-se no chão, bater ritmicamente as mãos, balançar o corpo, rebolar o corpo na dança, excitação, alegria e gritos estridentes, e outros gestos que evocam “emoção” e solidariedade, integrados nas liturgias cristãs da África, encontram sentido nas experiências africanas do universo. Adotados na liturgia cristã, esses gestos não só carregam consigo a memória ancestral dos povos africanos, mas tornam-se veículos da memória de Jesus” (Uzukwu, 1995/3:93).

Reforçando a afirmação de que o significado do movimento é dado pela cultura à qual pertence, e de que para interpretá-lo é necessário uma

vista ao grupo étnico do qual se origina, o autor cita o exemplo do gesto de bater no peito, que para a liturgia romana significa compunção, em muitas sociedades da África Ocidental, significa arrogância.

O corpo para o povo africano,

“não é decaído e tampouco é instrumento do pecado. É antes o centro da manifestação total da pessoa através de gestos. Os deslocamentos e evoluções do corpo, coletivos ou individuais, revelam a pessoa. Por conseguinte, a dança consta de forma destacada em diversas experiências da comunidade humana em seu contato com o universo. Encontramos a dança em celebrações como ritos fúnebres, rituais de guerra, e mesmo em rituais de feitiçaria. O ritmo da dança põe a pessoa em sintonia com o ritmo original, tal como vem interpretado pela memória ancestral” (Uzukwu, 1995/3:95).

Em lugares como Zaire, Ghana, Camarões, Nigéria, a dança dá corpo e vida a toda uma história. O contato rítmico com a terra, coloca a pessoa em contato com o universo, o cosmos, e ao viver o dinamismo próprio destes os transformam, e à comunidade. Isso não é folclore, é memória ancestral.

“Há um tempo de silêncio para ouvir a palavra de Deus, e um tempo de prazer ser manifestação para expressar o impacto do relato de Jesus sobre a assembléia” (Uzukwu, 1995/3:95).

Para Gaston Bachelard (1994) e a memória que orienta a vida, dá o sentimento de que se pertence à uma história, à um grupo, é garantia à humanidade.

“Mas o que constitui a localização social da memória não é somente uma instrução histórica: é bem mais uma vontade de futuro social. Todo pensamento social está voltado para o futuro. Todas as formas do passado, para criar pensamento verdadeiramente sociais, devem

ser traduzidos na linguagem do futuro humano”
(Bachelard, 1994:48).

Dom Timóteo A. Anastacio, o.s.b., vê o universo como uma “floresta de símbolos”, inclusive e principalmente do corpo humano, que devassa à nossa experiência cotidiana um mundo de significações transcendentais” (1979:10).

No artigo “Liturgia e Símbolos do Mundo”, êle se refere ao caráter simbólico da liturgia católica, que sem perder sua identidade própria e confessional, acolhe e vivencia não somente os símbolos específicos da Revelação judaico-cristã, mas também assume antigos símbolos de humanidade, que trazem em si tesouros espirituais que conectam vivamente a pessoa religiosa com toda a profundidade do humano. “Pois o culto não é só obra da razão. Suas imagens básicas provêm daquelas profundezas da alma, que são o berço universal dos ritos” (1979:10).

Visto assim, os ritos são ao mesmo tempo gestos divinos, pois que exprimem a vontade de Deus, e gestos humanos, que são buscados nas experiências mais profundas da humanidade. Assim os ritos são ao mesmo tempo novos e familiares, pois trazendo uma experiência milenar, nascem num meio familiar, “que conferem à intervenção divina um substrato doméstico” (1979:13), deixando a pessoa sentir-se em casa no seu próprio processo de salvação.

*“Pois é na liturgia que a velha Poesia do mundo e a mímica expressiva do corpo, com seus símbolos e gestos, harmonizam **graça** e **cultura**, isto é, o que desce de Deus e o que sobe do homem, entrelaçados num mesmo **signal**. Foi sobretudo o Ocidente que mais perdeu contato com o simbolismo, embora seja verdade que o símbolo, expulso pela porta reentra pela janela, que o mundo tecnológico não consegue fechar. Mas, é por causa dessa tendência preponderante no Ocidente, que perdemos muito do senso de nossa inserção no mundo. Somos como que desmamados das coisas, e perdemos uma estrela de guia, enquanto a surda aspiração das criaturas para o seu pastor, que é o homem, esbarra em nossa indiferença. É, porém, sobretudo na liturgia, com*

seus, ritos, feitos de coisas da natureza, do espaço e do tempo, e de gestos humanos bem corporais, que nos resta, com a Poesia, a Dança, esse passeio no país da beleza” (Anastácio, 1979:13).

Yone Boist, considera a dança “não como enfeite, mas como autêntica oração, como expressão orante diante do Senhor” (). Percebe e afirma que através dos movimentos pode-se viver uma experiência espiritual:

“entrando na dança, entregamo-nos ao ritmo universal da criação, que perpassa a terra, o mar, as estrelas, cada célula, todo ser vivo... Entramos no ritmo das companheiras e dos companheiros, buscando juntos o ritmo vivo do “corpo comunitário”, que é a comunidade unida em Cristo. Entregamos ao Divino Sopro, ao Divino Espírito que cria e dá vida a todo instante” (Boist,).

E busca São Bernardo, que assim se expressou sobre a dança: “Jesus é o mestre no bailado, em que grão dote lhe foi dado; se vira e mexe no salão, e todos seguem-lhe a lição” (apud Boist,).

“Quem faz o ritmo é o Espírito. O dançarino só dança possuído pelo ritmo. Ora, ritmo é uma centelha que emana de uma fornalha, o Espírito (...) A dança é uma expressão corporal do espírito (...) Percebe-se claramente se o dançarino dança para o público, para uma terceira pessoa ou simplesmente voltando para o espírito interior que o invade. Sem esta inabituação a dança cai numa exibição corporal que fere o pudor do olhar, e, a fortiori, a alma da assembléia de fé” (Sanon, apud Boist, 19 :).

Banida das celebrações da Igreja Católica, em conseqüência do receio de seus efeitos, sobreviveu nas expressões do catolicismo popular por meio das Congadas, folias, e outras festividades. Boist pergunta, se depois de tanto tempo de proibição e desconfiança, não terá chegado a hora de

reabilita a linguagem da dança como expressão da fé, inclusive na liturgia? Ela sugere que está na hora desse retorno, hora em que as expressões populares de catolicismo tem sido valorizadas, a juventude tem se colocado a favor, indígenas e negros, cristãos recuperam seu passado cultural onde a dança faz parte, tudo isso levando a acreditar na valorização da dança na liturgia ().

“As mulheres estão descobrindo o valor do corpo, que até há pouco era assunto praticamente proibido dentro da Igreja. Por todo lado as celebrações estão recuperando elementos rítmicos, de expressão corporal, e muito estamos aprendendo com o povo negro e indígena, que conservaram a sadia união entre corpo, alma e espírito” (Boist,).

Nesse texto a autora levanta um documento da CNBB sobre liturgia, onde se assume uma abertura para a participação do corpo e sua expressão no ritual litúrgico:

- Nosso corpo, sensível e dócil ao movimento, é uma fonte inesgotável de expressão. Por isso, na liturgia, tem importância os gestos, as posturas, as caminhadas, as danças (nº. 83).
- Sobretudo na Missa (...) deve transparecer prevalentemente a ação, e não só longa comunicação verbal. Uma leitura dramatizada, uma procissão em ritmo de dança, estão nessa perspectiva (nº. 207).
- A introdução da dança litúrgica na procissão de entrada onde for conveniente e a juízo e consentimento do Bispo Diocesano, poderá ser de grande proveito para criar o clima de celebração festiva da fé (nº. 241).

Animação da vida litúrgica no Brasil, São Paulo, Paulinas, 1989 (doc. 43).

Boist, finalizando coloca que tudo depende das pessoas em ouvir ou não o convite à dança, e cita o teólogo africano Anselmo Sanon, quando diz:

“não basta dançar, é preciso que nos deixemos invadir e habitar pelo Espírito” (19).

Viu-se na história da dança que sua presença nos santuários é muito antiga. Danças diante do Senhor são citadas nas Sagradas Escrituras. Os cristãos primitivos dançavam em suas celebrações, e na história do Cristianismo ela foi aceita, banida, e atualmente, com chances de ser reavivada.

Louis Backman, citado pelo teólogo Harvey Cox, em sua história das danças religiosas, confirma a presença da dança nas práticas pagãs, nas pré-cristãs, e na Igreja Cristã, e que essa presença tenha começado cedo, pois um documento do século IV, chamado **Quaestiones**, recomendava que os coros de crianças não só cantassem, mas que fossem acompanhadas por música, dança e guizos. Em sua pesquisa, Backman sugere que esses coros dançantes evocavam os bailados dos anjos, o que até hoje é repetido em Sevilha. No século terceiro, Clemente de Alexandria, em sua “Carta aos Gentios”, descreve uma cerimônia iniciática cristã, em que se destacavam tochas, cantos e danças. Eusébio de Cesárea, também no quarto século, relata a celebração dos cristãos após a vitória do imperador Constantino: com danças e hinos, e ao imperador (1974:55).

“Os cristãos costumavam dançar bastante nos primeiros anos da Igreja. Dançavam nos lugares de culto e no adro das igrejas. Dançavam nas festas dos santos e nos cemitérios junto aos túmulos dos mártires. Homens, mulheres e crianças dançavam diante do Senhor e uns com os outros” (Cox, 1974:55).

No final do século quarto, São Basílio de Magno, bispo de Cesaréia, que à princípio fazia apologia da dança dentro das celebrações, juntou-se aos que dela desconfiavam, pois a sensualidade exposta nas danças pascais o assustaram. Criticou-as, com palavras que um bispo conservador ou o presidente de um conselho paroquial usaria atualmente:

“Depondo o jugo sob o qual se serve à Cristo... elas... atraem desavergonhadamente sobre si a atenção de qualquer homem. Cabelos desgrenhados, vestidas de miniblusas, pulando e rodopiando, dançam de olhos cobiçosos e dando estudantes rigadas... (Basílio, apud Cox, 1974:55).

Para São Basílio só uma coisa depunha contra a dança: sua sensualidade. A oposição não era à dança, mas à sua dimensão explicitamente sensual. Era a suspeita do Cristianismo contra a carne (1974).

Finalmente, em 1298, o concílio de Würzburg declarou a dança um pecado grave, depois de muitas tentativas de aboli-la das Igrejas.

Assim, ela foi para o adro das Igrejas, para as praças, para os cemitérios, resistindo. Seguia ao lado das procissões, aparecia nas peregrinações, dias de festas e de santos, e continuava nos cultos em lugares distantes, e está viva até hoje, nas expressões da religiosidade popular. Nas Igrejas negras norteamericanas e nas Pentecostais, a dança nunca desapareceu.

Para Cox, “não pode haver dança sem algum elemento de sensualidade. A dança serve-se do corpo para celebrar o corpo” (1974:57). E questionando a razão pela qual a maioria dos teólogos cristãos desconfiavam do corpo, sugere ser em consequência da antiga luta da Igreja contra o gnosticismo,

“antigo movimento dualista, que envolvia a suspeição ao corpo. Havia gnósticos que levantavam a dúvida se Deus jamais podia ter criado a carne humana. Outros admitiam que Deus criou sim os homens, mas não com certeza as mulheres, e houve um gnóstico que se aferrava à opinião de que, se Deus criou o homem, fê-lo da cintura para cima” (1974:57).

Dessa forma, o Cristianismo teve dificuldades em se ver livre da influência do gnosticismo, do qual ficaram cicatrizes, pois às vezes, ao afirmar que a criatura humana era boa, mas, não o prazer da carne.

Cox afirma que as danças, mesmo as de caráter erótico são importantes. Elas representam uma forma pós-gnóstica, ou, talvez, mais acuradamente, pós-vitoriana de Cristianismo. E anuncia que na nossa época “uma fé festiva está agora pronta para celebrar na carne” (1974:58), e se alegra ao dizer que nem a sensualidade torna a dança inadequada para louvar à Deus.

Michel Novak, teólogo leigo católico-romano, sobre o retorno da dança na liturgia diz:

“propicia um meio de celebrar morte e vida, comunidade e solidão, alegria e tristeza – meio esse que é um tempo, viçoso e espontâneo e ligada à uma tradição tão antiga como o homem ocidental” (apud Cox, 1974:58).

E ainda Novak acrescenta que esse reavivamento da liturgia leva às pessoas em direção ao contato, à espontaneidade, à dança, ao som, e à emoção.

E finalmente Cox adverte para o uso de bom senso para que não se vulgarize a liturgia, mas que não se deve subestimar a importância que essa abertura do Cristianismo representa à longo alcance. E reflete: “os que se sentem incapazes de dizer uma prece, podem enfim, estar aptos à dança-la” (1974:59).

Sidney Carte, citado por Gelewski, poeta inglês que viveu no século XIII, trás no seu poema Cristo, Senhor da Dança, uma imagem incomum de Cristo e do mundo. Num sentido cósmico, e sendo fiel à sua época, o fim da Idade Média, ele reflete um tempo de convulsão, de dores, de mudança de consciência da sociedade européia, do estágio religioso-devocional e místico-anônimo para o racional-objetivo e mental-individual. Uma das marcas desse tempo foram as epidemias de dança,

“pegando e levando, num contagioso e interminável frenesi de dança, multidões inteiras, sacudindo-as e exaurindo-as até o desmaio e a morte. Cristo então é

visto em sua verdade de corporificar o revolvente poder de transformação de Deus, é como que invocado, no poema, para não ficar distante dos flagelos da época, mas, pelo contrário, para assumi-los e conduzi-los, sendo Êle próprio, Senhor da Dança” (Gelewski, 1981:2).

Cristo, Senhor da Dança

Sidney Carter

Eu dançava na manhã em que o mundo nasceu,
eu dançava rodeado pela lua, pelas estrelas, pelo sol,
eu descí do céu e dançava sobre a terra e vim ao mundo em Belém.

Dançai onde estiverdes
pois, diz ele, eu sou o Senhor da dança;
eu conduzirei vossa dança para todos,
onde quer que estiverdes,
diz ele, conduzirei vossa dança para todos,
onde quer que estiverdes,
diz ele, conduzirei vossa dança para todos.

Eu dançava para a escriba e o fariseu,
mas eles não quiseram nem dançar nem me seguir;
eu dançava para os pescadores,
para Jacó e para João,
esses me seguiram e entraram na dança.

Eu dançava no dia do Sabat,
eu curei o paralítico,
as santas pessoas diziam que era uma vergonha.
Eles me açoitaram, me deixaram nu
e me pregaram bem alto
em uma cruz para ali morrer...

Eu dançava na sexta-feira quando o céu se tornou trevas;
como é difícil dançar com um demônio às costas!
Eles sepultaram meu corpo e acreditaram que estava tudo terminado;
mas eu sou a dança e regerei onde quer que se dance.

Eles quiseram me aniquilar,
mas eu soltei mais alto ainda,
pois eu sou a vida, a vida que não saberia morrer;
eu viverei em vós, se viverdes em mim
pois, diz ele, eu sou o Senhor da dança.

Parte II

O Candomblé: Onde os Deuses dançam sua Humanidade

Trazendo em si a tradição religiosa africana, sincreticamente relacionado à religião católica, o candomblé é uma religião afro-brasileira, mediúnica, cultua entidades chamadas Orixás, que se manifestam no corpo dos crentes por meio de uma crise de possessão, fazendo assim uma conexão entre céu e terra, sagrado e profano.

Nas palavras de Roger Bastide (1978:5), candomblé primitivamente significava dança e instrumentos de música; por extensão, passou a designar a própria cerimônia religiosa dos negros.

No Brasil, quatro tipos de candomblé são praticados, vindos das diversas nações africanas que aqui aportaram nos navios negreiros: O Queto, da Bahia, o Xangô de Pernambuco, o Batuque do Rio Grande do Sul; e o Angola da Bahia e São Paulo. Os yorubás foram a nação mais influente, porém o candomblé mais puro é o Nagô.

É uma prática religiosa eminentemente urbana, e possui considerável número de seguidores no país:

“O culto organizado não podia, sob a escravidão, florescer no quadro rural - ou seja, a fazenda ou a cata. Para mantê-lo, o negro precisava de dinheiro e de liberdade, que só viria a ter nos centros urbanos”
(Carneiro, 1977:20).

Em toda costa brasileira, principalmente nas maiores cidades encontramos sinais da influência religiosa africana: mas, como diz Bastide (1978:15), “a Bahia, com seus candomblés em que nas noites mornas dos trópicos, as filhas de santo dançam ao martelar surdo dos tambores, permanece a cidade santa por excelência.”

Uma das principais características do culto público, seu ponto central é a possessão pela divindade: diferentemente das outras religiões praticadas no Brasil, as de origem africana se reconhecem pela possessão do crente pela divindade, que usa a pessoa como seu instrumento de ligação com os mortais.

“Cada foguete que sobe é o sinal de que uma divindade veio da África possuir um de seus filhos na terra do exílio... pois estes deuses só podem viver na medida em que se reencarnam no corpo dos fiéis”
(Bastide, 1978:17).

As cerimônias, cada uma delas é dedicada a uma entidade, embora outras possam se manifestar livremente nas mesmas. São partes do culto o sacrifício, a oferenda, o padê de Exu, o chamado, as danças de entrada e dos deuses, os ritos de saída.

O sacrifício, na maioria das vezes, apesar de não ser secreto, é feito na presença das pessoas do grupo. No mínimo dois animais são sacrificados, sendo um de duas patas e o outro de quatro patas, macho ou fêmea, dependendo de qual orixá será celebrado. O sacrifício é realizado por uma pessoa especializada para o mesmo, a Oxogun. Na sua falta caberá ao sacerdote supremo, o/a babalorixá, realizá-lo. Mortos com um golpe na nuca irão sangrar até a última gota, antes de se tornarem oferendas.

Em seguida ao sacrifício, certas partes do animal morto, ditas pertencentes aos deuses, passam para a cozinheira que os preparara. Fígado, coração, moela, pés, asas, cabeça e o sangue, são oferecidos aos orixás celebrados, dentro de uma vasilha de barro, o alguidar. O sangue e esparramado no chamado assentamento do santo, e o restante do animal se

transforma em pratos que serão comidos mais tarde pelos participantes da festa e oferecidos aos orixás, pois cada um tem seu prato: “Omalá de Xangô, Xínxim de galinha de Oxum, Arroz sem sal de Oxalá, etc” (Bastide, 1978:19).

De manhã, ocorrem os sacrifícios, á tarde a preparação dos pratos e as oferendas, e no começo da noite a cerimônia propriamente, o chamado padê de Exu. Ele é o intermediário entre os deuses e os mortais, sendo vítimas muitas vêzes de uma interpretação errada, quando o confundem com o diabo. O padê é também chamado de despacho, cuja razão é homenagear Exu em primeiro lugar, para que ele não se sentindo relegado a segundo plano, vá embora sem criar confusão.

Roger Bastide nos diz que “Exu é na verdade o Mercúrio africano, o intermediário entre o homem e o sobrenatural, o interprete que conhece ao mesmo tempo a língua dos mortais e a dos orixás. É pois ele, o encarregado - e o padê de Exu não tem outra finalidade - de levar aos deuses da África o chamado de seus filhos” (1978:20). As oferendas são levadas para fora do barracão e depositadas numa encruzilhada, lugar predileto de Exu.

“Não é todavia, Exu, o único intermediário entre os deuses. Os três atabaques também o são: o rum, que é o maior, o rumpi, de tamanho médio, e o lê, que é o menor”
(Bastide, 1978:20).

Além dos atabaques, usa-se o agogô e o xequerê. Esses atabaques, ditos batizados, passaram por rituais especiais para torná-los próprios para uso nos candomblés.

“Sem atabaque a festa perde 90% do seu valor, pois esse instrumento é considerado o meio de que servem os humanos para as suas comunicações e para as suas invocações aos Orixás. É ainda, como na África, seu telégrafo, dando a grata notícia da festa à gente do candomblé por acaso distante. É o elemento de animação das cerimônias. É o único instrumento realmente apropriado para saudar os orixás, quando já desceram

entre os mortais, ou para invocá-los quando sua presença é necessária” (Carneiro, 1977:88).

Os deuses são chamados numa ordem chamada xiré, variando entre os candomblés, com exceção do primeiro e o último chamados que obrigatoriamente são Exu e Oxalá, o mais elevado dos deuses. São entoados cânticos, geralmente três para cada orixá, cantado em português ou em dialeto africano.

“Os Cânticos, todavia, não são apenas cantados, são também dançados, pois constituem a evocação de certos episódios da história dos deuses, são fragmentos dos mitos e o mito deve ser representado ao mesmo tempo que falado para adquirir todo o poder evocador. O gesto, juntando-se à palavra, a força da imitação mimética auxiliando o encantamento da palavra, os orixás não tardam a montar em seus cavalos à medida que vão sendo chamados” (Bastide, 1978:23).

Acontecidas as crises de possessão, pessoas especializadas e encarregadas preparam os filhos e filhas de santo para novas fases da cerimônia. Tiram-lhes as roupas que possam ser danosas no momento do transe, e o principal: tiram-lhes os sapatos, simbolizando o despojamento da personalidade brasileira para que volte á africana, tribal, e pise a terra com os pés nus, sendo a terra também uma deusa. São levados para um quartinho, ou para o peji, lugar onde ficam as pedras do orixás. Lá são vestidos com as vestes cerimoniais de cada divindade, carregando acessórios correspondentes aos mesmos.

Depois de certo tempo, os filhos e filhas de santo (iniciados), voltam ao salão. Já não são mais as pessoas que eram imitando os deuses são os deuses “*incorporados*”, se misturando ao mundo dos humanos. Respeitosamente recebidos, agora dançam diante dos participantes.

“Os gestos, porém, adquirem maior beleza, os passos de dança alcançam estranha poesia. Não são mais

costureirinhas, cozinheiras, lavadeiras que rodopiam ao som dos atabaques nas noites baianas” (Bastide, 1978:26).

Nesse momento percebe-se a comunhão do êxtase: África e Brasil se encontram. Os orixás saúdam os tambores, dançam, aconselham céu e terra se unem.

Para cada orixá, uma maneira diferente de dançar, ou melhor dizendo, fazer seus filhos dançarem.

“Oxalá, nas suas duas formas, dança quebrando o corpo, com ligeira flexão de joelhos; Xangô, com as mãos para cima, os braços em ângulo reto; Yansã, como que afastando alguma coisa de si; O mulu, velho, com as mãos para o chão, o corpo curvado, cambaleando; Obaluayê, dando passos rápidos para um lado e para outro, com o braço em ângulo obtuso, apontando para a direita e para a esquerda, conforme o caso; Ogun, trançando espada, com movimento de esgrimista; Oxoce, com as mãos imitando uma espingarda, apontando para atirar; Oxum, sacudindo a mão direita como se fosse um leque; Yemanjá, curvada para a frente, encolhendo os braços para si, à altura do baixo ventre; Nanã, como se estivesse com um menino nos braços; Lôko, de joelhos, coberto de palhas da costa; Ossãe, pulando num pé só como o caipora; Obá, com a orelha esquerda coberta pela mão...” (Carneiro, 1977:87).

Para finalizar o ritual, são cantados os cânticos de unló, mandando embora os Orixás, o êxtase chega ao fim. Cantados na ordem inversa dos cantos de invocação, sucessivamente filhos e filhas de santo vão abrindo os olhos, o rosto volta à feição normal. Ao fim do ritual, são trazidos os pratos de cada orixá e juntamente com a comunidade presente, como em uma comunhão, são servidos os manjares dos deuses, todos se nutrindo de paz e alegria.

A Dança do Candomblé

Sendo o candomblé uma manifestação de origem africana, traz em si características desse povo, ou seja, sua visão de mundo.

Segundo Franzisca C. Rehbein (1985:40),

“o núcleo da espiritualidade africana consiste na convicção de que o ser humano é, ao mesmo tempo, imagem, modelo, e parte integrante do universo, em cuja vida cíclica o homem sente-se profundamente envolvido”.

O universo tem solução de continuidade, e unicidade, havendo uma relação invisível os envolvendo. São intuitivos e usam a intuição no dia a dia. Visível e invisível se unem e formam a realidade, convivência aceita com naturalidade. Na cultura africana as palavras, sem som e seu poder são relevantes, como também o são a música, a poesia, o ritmo e a dança.

A força da palavra está na sua comunicação, no poder que dele emana, o “axé”. O ritmo é vibração, força que quando sentida, demonstra a gênese, a expressão da vida. A dança, para o povo africano e seus descendentes, faz nascer a alegria, elimina as forças negativas, traz equilíbrio. Na África, a dança é um modo de viver. Rehbein nos diz: “a dança é, simultaneamente, alegria, libertação, catarse e realização do entusiasmo sagrado, elemento importante e indispensável na vida africana” (1985:42).

A celebração do ritual do candomblé tem como ponto forte a possessão, que acontece durante a movimentação dançante dos filhos e filhas de santo. Essas são as chamadas danças extáticas.

“Com efeito, o que caracteriza o rito do candomblé nas suas grandes festas públicas anuais, é nela baixarem os deuses à cabeça de seus filhos. Como já dissemos o êxtase constitui o momento culminante das festas” (Bastide, 1978:199).

No momento do transe, o orixá ocupa o corpo do filho ou filha de santo, se identificando plenamente com a pessoa, que passa a expressar a personalidade da divindade. Nas palavras de Prandi (1999:17), “pelo menos em suas primeiras etapas iniciáticas, é experiência intensa e profunda, pessoal e intransferível. Como a dor e as paixões não religiosas experimentadas, não pode ser mensura do nem descrito, a não ser metaforicamente e indiretamente.”

São também danças miméticas, onde as pessoas, ao dançarem, imitam os movimentos dos deuses com os quais se identificam. As danças miméticas são as mesmas antes e depois do transe, no entanto, tomam outro caráter, o que a princípio era imitação, passa a ser o reviver do mito. O rito perpetua o mito.

A dança é pois o canal de chamado e o corpo o receptáculo dos deuses, que através do movimento os fazem transparecer. É uma dança, já nesse momento do êxtase sagrado. As danças sagradas obedecem a certas características, encontradas também no candomblé, por exemplo, a movimentação circular, o sentido do movimento é anti-horário, o movimento é policêntrico, os pés estão sempre perto do chão, significando ligação com a terra.

As danças preliminares, ou seja, aquelas anteriores ao transe, são como uma preparação, uma meditação, abrindo o espaço do corpo até esse momento profano, para a habitação do sagrado. Através da dança a dicotomia corpo-espírito desaparece, o gesto simbólico une céu e terra. O tempo, antes métrico, humano, subitamente se transforma num tempo sagrado, infinito. A dança é ação no tempo e no espaço, ela resume e assume no candomblé os mitos da criação em ritos de incorporação: os deuses vem e recriam o mundo através da expressão corporal, habitam esse mundo abençoando-o com sua presença, alegrando a criação com suas histórias, e embalando no seu ritmo suas crianças. No candomblé, a dança aponta e sinaliza que o universo possui um ritmo, um sentido e uma direção.

Para Wilhelm Reich, “o corpo é o inconsciente visível. É o nosso texto mais concreto, nossa mensagem mais primordial, a escritura de argila

que somos. É também o templo onde outros corpos mais sutis se abrigam” (Reich, apud Leloup, 1998:9).

A dança é uma linguagem, que no candomblé ocupa uma dimensão maior: conta uma história, imita e chama os deuses, os recebe e os expressa. Faz uma resignificação da vida, revelando na incorporação a grandeza da divindade, a união, a solidariedade, o inconsciente e a memória coletiva de um povo, o valor da religião no cotidiano, tudo isso repetido nos gestos, mostrando que os deuses estão presentes, pois seus fiéis lhes são caros.

CONCLUSÃO

Pautada na dança, essa dissertação procura levantar e considerar essa manifestação do corpo humano em movimento, no que concerne à sua importância no ritual religioso, não deixando de considerar também seu lugar no ritual social e cultural.

Na dança, os movimentos revelam o **ethos** de um povo, e, sendo os movimentos símbolos, e os símbolos externalizações sociais (Geertz, 1989), esses movimentos dão suporte a valores da sociedade à qual pertencem, representam uma comunidade, pois sendo parte da cultura corporal de determinado grupo, fazem parte do que Marcel Mauss define como técnicas corporais. Conforme Mauss, “a maneira como os homens, sociedade por sociedade e de maneira tradicional, sabem servir-se de seus corpos, são suas técnicas corporais” (1974:212).

Essa compreensão permite olhar o corpo como expressão simbólica, que passada de geração à geração pela tradição, representa valores e princípios de determinada cultura, e permite olhar o corpo como construído diferentemente, conforme padrões específicos de uma classe social, um grupo, uma religião.

Daí, pode-se considerar a dança como um “ato tradicional e eficaz”, e em qualquer uso que se faça dela, seja no ato mágico, no simbólico ou no religioso, ela origina e demonstra uma força comprovadamente eficiente (Mauss, 1974).

Ela faz acontecer um clima de coletividade que une e motiva a comunidade:

“dentro da comunidade, a dança comporta, pois, como elemento de integração e de homogeneização das diferentes camadas sociais. Assim ela é um dos fatores que concorrem para que a comunidade alcance e conserve suas características de um todo coeso” (Schaden, 1972:358).

Impulsiona a solidariedade e coesão, reforçando poderosamente a mística religiosa-social do grupo:

“a função aglutinadora da dança se liga positivamente ao caráter de cerimônia religiosa. O ritual mantém e reforça o sistema de sentimento de que depende a sociedade” (Schaden, 1972:360).

A dança como sistema de sinais, é uma linguagem,

“Ora, a linguagem é um meio de comunicação, é o móvel que permite às almas fechadas transpor as fronteiras de seu isolamento para entrar em contato umas com as outras, compreender-se, comunicar-se pelos mesmos símbolos e agir em harmonia” (Bastide, 1971:184).

Compreender, comunicar, harmonizar, são realizações da dança, quando parte de um ritual. Lamentavelmente, no Ocidente, a dança e o corpo como comunicação e linguagem foram esquecidos. Numa civilização racional, a participação do corpo e sua linguagem nas expressões de fé não são reconhecidas. Na Índia, na África, exemplos de povos para os quais a corporeidade é uma questão de espiritualidade, dançar não é simplesmente um encontrar consigo mesmo, mas fazer parte e encontrar na coletividade a unidade cósmica e espiritual.

“Nos povos que ainda atribuem um sentido ao invisível, a dança é, ainda hoje, pedido e oração. Nela, o homem consegue exteriorizar todos os atos primevos da alma, desde o medo até a entrega libertadora. Mas o número de

povos que consegue se elevar, desde seus medos primitivos ao verdadeiro encantamento e à loucura, no êxtase da dança, é cada vez menor” (Wosien, 2000:28).

A religiosidade ocidental economiza gesto e expressão corporal na liturgia. Ideologias desencarnadas diminuíram sua importância, e ao contrário aumentaram o valor da expressão intelectual. Essa redução mostra que não se leva em conta seu valor expressivo, sensível e comunicativo (Metzger, 1995:3).

Existindo a partir do corpo, que assume a tarefa de, através de seus movimentos, conduzir quem dança a se trans-formar, trans-figurar e transcender, a dança dá vida à sentimentos, pensamentos, conhecimentos. “Partir do corpo é partir da primeira realidade que somos e conhecemos” (Gebara, sd, 19).

Esse corpo, separado em corpo e espírito pela cultura do dualismo, sob suspeita no cristianismo, liberado nos anos sessenta, cultuado nos anos noventa, chega ao terceiro milênio resistindo na esperança de resgatar sua unidade perdida nos primórdios da humanidade. Sente-se no ar uma necessidade de união, um querer intensamente a harmonia dos contrários, um querer mover-se em direção da paz, que passa pelo corpo.

Homens e mulheres modernos, solitários e fragmentados, sofrem com a divisão corpo e espírito, se distanciando de valores e sensações que dizem respeito à alma, e à transcendência que na dança se pode encontrar.

“Na dança, o homem compõe com outros homens, não se levanta o homem contra o homem: ao contrário, os homens se levantam em uníssomo, num movimento comum, onde a divergência não encontra abrigo. Ao mesmo tempo, na dança, os homens não se distinguem da natureza. Durante a dança, o mundo embala os homens como frutos de seu regaço. Como as folhas se movimentam ao ritmo do vento, da aragem, do furacão. Na dança, cada um é um no Todo” (Fontanella, 1995:115).

Através da dança, a dicotomia corpo-espírito desaparece, o gesto une céu e terra. Ao se abandonar o corpo à dança, o tempo e o espaço, antes métricos, humanos, se transformam em tempo e espaço sagrados, infinitos. Há nesse instante encantado uma re-significação, um re-fazer da existência, um encontro onde a grandeza da criação se revela.

Como expressão de sentimentos religiosos, ela viabiliza enquanto linguagem a mediação entre o Divino e o Humano. Chegando aos nossos dias como espetáculo, perdeu seu caráter de participação e celebração, perdeu o contato com a magia e a religião.

A essência da dança é holística. Ela faz vir à tona aquele sentir-se em comunhão, comunhão social, espiritual e cósmica. Comunhão social quando a pessoa se solidariza com o outro para dançarem no mesmo ritmo, extendendo essa harmonia à sociedade, se comprometendo com a dignidade das pessoas que formam a coletividade. Espiritual, quando se descobre a força que procede a vida, que é hálito, respiração, sopro, que motiva para se ir fundo, batalhar, encontrar a si próprio, ter idéias, viver plenamente. E cósmica, reconhecendo um novo tempo, quando defender, proteger, amar o planeta como um todo do Todo, é necessário; onde animais, vegetais e humanos devem viver em harmonia.

É também pelo corpo que dança e se expressa que se qualifica a mensagem que se quer passar seja ela afetiva, artística, sensual ou de adoração.

“Os humanos aprendem a descobrir-se e conhecer-se por meio de sua expressão corporal: por exemplo mediante os gestos e ritos de adoração, agradecimento, súplica, arrependimento. Em tais gestos o ser humano se descobre ao mesmo tempo o ser de Deus, dos irmãos, e o ser próprio” (Comblin, 1990:94).

Enfim, Paul Valery, escritor católico-romano, citado por Cox, assim se coloca:

“A dança é, na minha opinião, muito mais do que um exercício, uma diversão, um ornamento, um passa tempo social; ela é coisa séria e, sob certos respeitos, até uma coisa sagrada. Toda época que entendeu o corpo humano ou, ao menos, sentiu algo do mistério de sua estrutura, de seus recursos, de suas limitações, das combinações de energia e de sensibilidade que contém, cultivou e venerou a dança” (1974:58).

E Harvey Cox, antropólogo e teólogo protestante, ao fazer a apologia da volta da festividade e da fantasia, do ressurgimento do *homo festivus* e do *homo phantasia*, reafirma sua confiança na dança, na música, na cor, enfim tudo que dê alegria e brilho à celebração, e que afirma que sua perda trouxe conseqüências sociais, pessoais e religiosas.

*“É importante salientar que, entre outras coisas, é o homem, em sua verdadeira essência, um **homo festivus** e **homo phantasia**. Celebrar e imaginar são parte integrantes de sua humanidade. Mas, no Ocidente, o homem industrial dos últimos séculos começou a perder sua capacidade de festejar e fantasiar, e esse prejuízo é calamitoso por três razões: 1) deforma o homem privando-o do ingrediente essencial da existência humana; 2) ameaça sua real sobrevivência como espécie, tornando-o provinciano e menos adaptativo, e 3) subtrai-lhe um meio crucial de perceber a sua posição importante para cumprir o destino do cosmo.*

O próprio Cox reconhece um leve sinal de renascimento da dança se estabelecendo aqui e acolá nas celebrações. Segundo ele “uma fé festiva está agora pronta para celebrar a carne, e rejubilar no fato de que nem a sensualidade da dança, nem a terrenidade do jazz a torna um veículo inadequado para louvar a Deus” (...) a afirmação do corpo na casa de Deus, dará apoio à uma ordem social menos repressiva (1974:58).

“Reconduzir o corpo, com todos os seus dotes terrenos ao culto, será um sinal de esperança... Só quando isso acontecer poderemos assegurar-nos de que nossa civilização deixou para trás os gnósticos e lânguidos

epígonos e entrou num período em que se poderá falar de novo sobre a redenção do corpo sem constrangimento” (Cox, 1974:60).

Apesar de seu valor não ter sido examinado com a devida atenção numa perspectiva religiosa historicamente, visto ser uma linguagem que sempre teve o poder de recriar, de reconstruir, intencionalmente ou não, a dança através de seu discurso cinético atravessou o tempo e como fênix sempre renasce das cinzas.

Não que exista uma fala pronta e acabada sobre a dança, pois que partindo ela do corpo e tirando da vida sua forma e conteúdo, objetividade e subjetividade, concretude e abstração, realidade e ilusão, aí se entrelaçam; um universo de representações se mostra: conteúdos que são a um só tempo individuais ou coletivos, públicos ou privados, religiosos ou culturais, éticos ou estéticos.

A cultura propicia uma reconstrução contínua de significados e funções em todas as dimensões existentes, facilitando a espera do retorno triunfante da dimensão corporal a um lugar de respeito nas comunidades humanas, nas suas expressões, também nas de fé, como referência para enfrentar os desafios do milênio que se inicia.

Novos passos de dança podem renovar caminhos antigos, despertar valores adormecidos, reviver emoções ancestrais, clarear decisões necessárias, aquecer a alma, esquecer a angústia, transformar a solidão em doação.

Do sentimento de solidariedade e coesão que nascem da dança, podem brotar forças individuais e coletivas para enfrentar o cotidiano para a maioria miserável, violento, e sem perspectiva. Que da sublinhe entrega do corpo na dança se façam momentos de elevação, de prazer, de comunhão criador e criatura; que haja um abrir-se à profecia, à denúncia, ao anúncio, à Revelação. Que eticamente e amorosamente, fiéis e pastores compreendam que a corporeidade humana é plena de consciência que faz transcender a própria natureza e (segundo Mondin, 1980:42) “se transforma na epifania do

espírito”, e assim possamos dizer com W. H. Auden “*Eu nada sei senão o que todos sabem – que, quando baila a graça, devo dançar*”.

E novamente pode se afirmar que, para todos os que se deixaram tocar pela dança uma verdade se revelou: a vida, há que se dançá-la!

REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

- ALBUQUERQUE, Leila M. B. *Revista Planeta: Imagens do corpo, imagens da alma*. São Paulo: VIII Jornadas sobre Alternativas Religiosas na América Latina, 1998.
- AMARAL, L *Nova Era: um movimento de caminhos cruzados*. In: *Nova Era – um desafio para os cristãos*. São Paulo: Paulinas, 1994.
- ANASTÁCIO, Timóteo A. *Liturgia e símbolos do mundo*. In: *Revista Ananda*. Salvador: Edição Casa Sri Aurobindo, 1979. (n. 42).
- BACHELARD, Gaston. *A dialética da duração*. São Paulo: Ática, 1994.
- BASTIDE, Roger. *Arte e Sociedade*. São Paulo: Companhia Editora Nacional, 1971.
- _____. *O Candonblé da Bahia*. Trad. Maria Isaura P. de Queiroz. São Paulo: Ed. Nacional, INL, 1978.
- BERGERON, Richard. *A nova era em questão*. São Paulo: Paulus, 1994.
- BERMAN, Marshal. *Tudo que é sólido desmancha no ar*. São Paulo: Companhia das Letras, 1992.
- BICALHO, Elizateth et alii. *Conversando sobre gênero*. In: *Do corpo objeto ao corpo sujeito: Um caminhar para a cidadania feminina*. Goiânia: UCG, 2000. (monografia Mestrado em Ciências da Religião. Digitado.).

- BORDO, Susan R. *O corpo e a reprodução da feminilidade: uma aproximação feminista de Foucault*. In: *Gênero, corpo e conhecimento*. Rio de Janeiro: Editora Rosa dos Tempos, 1988.
- BOSI, Ecléia. *Memória e Sociedade*. 3^a. ed. São Paulo: Cia das Letras, 1994.
- BOURCIER, Paul. *História da dança no ocidente*. São Paulo: Martins Fontes, 1987.
- BOURDIEU, Pierre. *O poder simbólico*. Rio de Janeiro: Bertrand Brasil, 1998.
- BOYST, Yone. *Sobre Liturgia*. São Paulo: Paulinas, 1989.
- BROWN, Piter. *Corpo e Sociedade: o homem, a mulher e a renúncia sexual no início do cristianismo*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 1990.
- BUCKLAND, S. Rito, corpo e memória cultural. In: *Revista Conciliun*. Petrópolis: Vozes, 1995. (n. 259, v. 3).
- CARNEIRO, Edson. *Candomblé da Bahia*. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1977.
- CASSIRER, E. *Linguagem e mito*. São Paulo: Perspectiva, 1972.
- CHAUVET, L. M. A Liturgia e o corpo. In: *Revista Conciliun*. Petrópolis: Vozes, 1995. (n. 259, v. 3).
- COMBLIM, José. *Antropologia Cristã*. Petrópolis: Vozes, 1990.
- CONTEPOMI, Maria Del Rosário. *Posmodernidad y nueva era*. VII Jornada sobre alternativas religiosas na América Latina. São Paulo: s.l., 1998.
- COSTA, A. L. B. *Danças circulares sagradas*. Org. Renata de C. L. Barros. São Paulo: Trion, 1998.
- COX, Harvey. *A festa dos foliões*. Petrópolis: Vozes, 1974.

- CREMA, Roberto. Homo holisticus. In: *Pensando o corpo e o movimento*. Rio de Janeiro: Shape editora, 1994.
- DUNCAN, Isadora. *Minha vida*. Trad. Gastão Truls. Rio de Janeiro: José Olímpio, 1935.
- DURKHEIM, Émile. *As formas elementares da vida religiosa*. São Paulo: Paulinas, 1989.
- EAGLETON, T. *Ideologia da Estética*. Rio de Janeiro: Zahar, 1995.
- ELIAS, Norbert. *O processo civilizador: formação do estudo e civilização*. Rio de Janeiro: Zahar, 1978.
- ELLIS, Havellock. Dance and society. In: *What is dance*. New York: Oxford University Press, 1983.
- FONTANELLA, Francisco C. *O corpo no limiar da subjetividade*. São Paulo: Unimep, 1995.
- FOUCAULT, Michel. *Vigiar e Punir*. Petrópolis: Vozes, 1991.
- GARAUDY, Roger. *Dançar a vida*. Trad. Antonio Guimarães Filho e Glória Mariane. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1980.
- GEBARA, Ivone. *Corpo: novo ponto de partida da Teologia*. In: Revista Tempo e Presença. [s. d.]
- GEERTZ, Clifford. *A interpretação das culturas*. Rio de Janeiro: Guanabara, 1989.
- GELEWSKI, Rolf. Sobre a dança. In: Revista *Ananda*. Salvador: Edição Casa Sri Aurobindo, 1972. (n. 9).
- GONÇALVES, Maria Augusta S. *Sentir pensar e agir*. São Paulo: Papirus, 1984.
- GRAHAN, Matha. *The early years*. New York: Da capo Press, 1978.

- HANNA, Judith. *Dança sexo e gênero*. Rio de Janeiro: Rocco, 1999.
- HARRIS, Marvin. *Vacas, porcos, guerras e bruxas: os enigmas da cultura*. Rio de Janeiro: Civilização brasileira, 1978.
- HAUSER, Arnold. *História social da arte e da literatura*. São Paulo. Martins fontes, 1995.
- JACQUES, Francis. Dos jogos de linguagem aos jogos textuais: o caso do rito religioso. In: *Revista Concilium*. Petrópolis: Vozes, 1985. (n.259, v.3).
- KAPRA, Fritjof. *O ponto de mutação*. São Paulo: Cultrix, 1982.
- KÜENZLEN, Gottfried. As intenções religiosas no movimento da nova era comparados com a imagem de Deus e do Homem no cristianismo. In: *Nova Era: um desafio para os cristãos*. São Paulo: Paulinas, 1994.
- LABAN, Rudolf. *Domínio do movimento*. São Paulo: Sumus editorial, 1978.
- LAMBERTS, Josef. As correntes emocionais na liturgia hoje: a liturgia e o corpo. In: *Revista Concilium*. Petrópolis: Vozes, 1985. (n.259, v.3).
- LANGER, Suzane. *Sentimento e forma*. São Paulo: Perspectiva, 1980.
- LELOUP, Jean Y. *O corpo e seus símbolos*. Petrópolis: Vozes, 1998.
- LLOYD, Margareth. *The Borzoi Book of modern Dance*. New York: Knopj, 1949.
- MARX, Karl. Para a crítica da economia política. In: *Manuscritos econômicos e filosóficos e outros textos escolhidos*. São Paulo: Nova Cultural, 1983. (Coleção os pensadores).
- MAUSS, Marcel. *Sociologia e Antropologia*. São Paulo: EPU/EDUSP, 1974. (2º. volume).
- MENDES, Mirian. *A dança*. São Paulo: Ática, 1985.
- MESLIN, Michel. *A experiência humana do divino*. Petrópolis: Vozes, [s.d.]

- MONDIN, Batista. *O homem, quem é ele?* São Paulo: Paulinas, 1980.
- MOREIRA, Wanderley W. O fenômeno da corporeidade: o corpo vivido e o corpo pensado. In: *Pensando o corpo e o movimento*. Rio de Janeiro: Shape, 1994.
- MORIN, Edgar. *Cultura de massas no século XX. O espírito do tempo II – necrose*. Rio de Janeiro: Forense Universitária, 1986.
- OSSONA, Paulina. *A dança*. São Paulo: Sumus, editorial, 1988.
- PEREIRA, C. A. M. *O que é contra cultura?* São Paulo: Brasiliense, 19--.
- PRANDI, Reginaldo. *Os candomblés de São Paulo*. São Paulo: Hicitec/Usf, 1991.
- REHBÉIN, Franzisca C. *Candomblé e salvação*. São Paulo: Loyola, 1985.
- RENAUT, Alain. *O indivíduo: reflexão acerca da filosofia do sujeito*. Rio de Janeiro: Difel, 1998. 112p.
- RIBEIRO, Antonio P. *Dança temporariamente contemporânea*. Lisboa: Veja, 1994.
- RIBEIRO, Zilda F. *A mulher e seu corpo: magistério eclesiástico e renovação da ética*. Aparecida: Santuário, 1998.
- ROSZAK, Theodor. *A contra cultura*. Petrópolis: Vozes, 1972.
- SCHADEN, Egon. *Homem cultura e sociedade no Brasil*. Petrópolis, Vozes, 1972.
- SILVA, Ana M. A deificação das aparências e a corporeidade: questão da formação dos indivíduos na modernidade. In: *Anais do CBCE*. Goiânia, 1997. v. II.
- UZUKWU, E. Corpo e memória na liturgia africana. In: *Revista Concilium*. Petrópolis: Vozes, 1985. (n.259, v.3).

VIANA, Conceição F. et alii. Desvelando o corpo. In: *Do corpo objeto ao corpo sujeito: um caminhar para a cidadania feminina*. Goiânia: UCG, 2000. (monografia. Mestrado em ciências da Religião. Digitado)

