

Dança Litúrgica: Símbolo, Rito, Linguagem Religiosa e Cultural

Djoni Schallenberger¹

RESUMO

A dança, ao longo da história da humanidade, perdeu a condição de experiência sagrada na sociedade ocidental devido a transformações sofridas no conceito e no movimento, que culminaram no esvaziamento do sentido da sacralidade corporal e, conseqüentemente, gradativo distanciamento da dança na liturgia. O objetivo desta pesquisa é o exame da dança litúrgica, sua inserção no contexto histórico-teológico, apontando pistas das possibilidades de celebração do corpo como espaço da manifestação do sagrado e da dança como linguagem não verbal do corpo a ser utilizada na liturgia.

Palavras- chave: Dança, Liturgia, Religião.

ABSTRACT

The dance, along the history of humanity, lost its condition of sacred experience in occidental society due to transformations suffered in its conception and movement, which resulted in the emptiness of the sacredly body meaning and, consequently, the gradual distancing of the dance in liturgy. The aim of this research is the examination of the liturgical dance, its insertion in the historical-theological context, showing clues of possibilities of celebration of the body to be used in liturgy.

Keywords: Dance, Liturgy, Religion.

O cristianismo é reconhecido pela sociedade em geral como religião logocêntrica. A primazia da palavra tem suplantado o gesto, expressão corporal do meio litúrgico. Porém, como seria possível expressar aquilo que em palavras não pode ser traduzido? Não será a dança o meio mais adequado para exprimir o inexprimível, ou nas palavras de Maurice Béjart: “de dizer o indizível, de conhecer o desconhecido, de estar em relação com o outro”²?

É possível perceber nas igrejas e comunidades religiosas a presença de pessoas utilizando, comedidamente, a dança litúrgica. As tentativas de propiciar certo renascimento da dança na liturgia aparecem em vários segmentos religiosos que não excluem os cristãos. Estará ela proporcionando experiência religiosa: encontro com o

¹ Mestre em Ciências da Religião, Especialista em Educação a Distância, Especialista em Filosofia Bacharel em Teologia, Bacharel e Licenciado em Filosofia. Docente na Faculdade Cristã de Curitiba - Curitiba, PR. Email: profdjoni@gmail.com.

² Esta é a finalidade da dança sagrada segundo Maurice Béjart ao prefaciar o livro de Garaudy. In: GARAUDY, Roger. *Dança a vida*. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1980, p. 8.

sagrado, nele, para ele e por ele? A crescente complexidade das manifestações dançantes nos atos litúrgicos tem fomentado os mais variados aspectos que incluem a reconstrução do corpo, a integridade do ser, suas crenças, sua cultura, teologia e história.

A má compreensão da dança litúrgica tem permeado o pensamento dos diversos segmentos religiosos, círculos teológicos, pastores, líderes eclesiais e leigos. Como resultado, por exemplo, a igreja cristã no Brasil tem tido dificuldades em lidar com crenças e práticas advindas da cultura brasileira, africana, européia, uma vez que estas têm se chocado com a cultura americana supostamente inserida na teologia cristã por ela difundida, afetando os usos do corpo.

Percebe-se que muitas mudanças ocorridas no ambiente eclesial refletem mais tendências sociais que construções próprias, sejam institucionais ou teológicas. A influência de aspectos advindos com a globalização, movimentos neopentecostais e interesses econômicos e políticos no mercado religioso de trocas simbólicas ora influenciando uma espiritualidade acéfala, ora perpetuando sistemas de dominação política, são de extrema importância para a comunidade. Tais observações podem definir o grau de influência ou vulnerabilidade de tais comunidades que representam esse perfil religioso no Brasil. Isto pode ser percebido no contexto da dança. Assim, entende-se que essa postura, mesmo que inconsciente, precisa ser revista, para garantir o envolvimento da Igreja com a mudança/redenção/cuidado para com as necessidades do mundo atual.

Tratando do desenvolvimento da dança desde os seus primórdios, Roger Garaudy considera a dança celebração da vida. Para ele, dançar é viver a ponto de ser considerada como “símbolo” do ato de viver e como “fonte” de toda cultura³. E ainda desafia a que a dança seja “um modo de existir”. Não apenas um jogo, mas celebração, participação e não espetáculo, estando, assim, presa à magia e à religião, ao trabalho e à festa, ao amor e à morte⁴. Garaudy trata os problemas da dança com muita clareza, por exemplo, sua descrição da decadência da dança litúrgica no cristianismo ao afirmar que

depois de vinte séculos de desprezo do corpo por um cristianismo pervertido pelo dualismo platônico, o retorno do que foi a dança para todos os povos, em todos os tempos: a expressão, através de movimentos do corpo organizados

³ GARAUDY, p. 17-18.

⁴ Idem.

em seqüências significativas, de experiências que transcendem o poder das palavras e da mímica⁵.

Jaci Maraschin intensifica a discussão do tema e estimula a expressividade por meio do corpo, seja homem, mulher, criança, jovem, idoso: todo corpo, inclusive o da comunidade, pois para ele, “(...) é no corpo que somos espírito principalmente quando o corpo recria a vida”⁶. Por isso desafia:

Façamos, pois, do corpo nosso principal instrumento de adoração. Abandonemos a rigidez das posturas herdadas de outros povos. Sejamos como nós somos. (...) Gostamos de dançar: inventemos nossas danças litúrgicas baseadas no drama da nossa estupefação em face do sagrado⁷.

A dança, inserida na cultura dos povos, chegando a possibilidade de estilo de vida propicia ao ser humano experiências estéticas e religiosas. Serão analisadas as linguagens simbólica e ritual inerentes à experiência religiosa. Fundamental será a compreensão do Sagrado, bem como sua divinização no cristianismo. A distinção entre dança sagrada e dança profana e suas manifestações nas escrituras sagradas, serão auxílio para compreensão da abrangência e profundidade da dança litúrgica.

1. CULTURA, DANÇA, CULTO E LITURGIA: O QUE É ISTO?

Em todas as atividades humanas há uma cultura envolvida. Pode-se encontrar muitos significados e aplicações para a palavra cultura. Atualmente sociólogos e antropólogos a usam para indicar um conjunto de modos de vida criados, apreendidos e transmitidos de uma geração a outra, entre os membros de determinada sociedade. Maria Lúcia de Arruda Aranha sintetiza ao dizer que a cultura é “a capacidade do ser humano de produzir sua própria história”⁸.

Nesse sentido, Isabel Coimbra afirma que cultura é “a formação coletiva anônima de um grupo social nas instituições que o definem”⁹. Além disso, pode ser indicação dos conjuntos dos modos de vida de um grupo humano determinado, sem privilegiar um modo de vida em relação a outro na descrição de um conjunto cultural. Em outras palavras:

⁵ GARAUDY, p. 13.

⁶ Idem.

⁷ Idem.

⁸ ARANHA, Maria Lúcia de Arruda. *Filosofando: introdução à filosofia*. São Paulo: Moderna, 1992.

⁹ COIMBRA, Isabel. *Louvai a Deus com danças*. Belo Horizonte: Diante do Trono Publicações, 2003. p. 32.

A cultura é um sistema historicamente derivado de projetos de vida explícitos que tendem a ser partilhados por todos os membros de um grupo ou por aqueles especialmente designados ¹⁰.

Sob o guarda-chuva da cultura estão as mais variadas manifestações do indivíduo e seu grupo. A dança é aquela que, dentre todas, possui a capacidade de exprimir, com o máximo de intensidade, as relações do ser humano, pois, além de expressão e celebração, ela também se manifesta como realização da comunidade viva dos homens. Neste sentido, Garaudy a considera como “símbolo do ato de viver e como fonte de toda cultura” ¹¹.

A dança acontece nos mais diferentes espaços de vivência humana. Em todos, ela está repleta de significações. O espaço onde existe a possibilidade de diferenciá-la, ora como sagrada ora profana, é o culto.

Culto, palavra de origem latina que significa “cultivar, cuidar, tratar, honrar, venerar”; adoração ou homenagem à divindade em qualquer de suas formas e em qualquer religião ¹². James White entende que cultuar fundamenta-se no conceito de servir ¹³.

Ao longo dos séculos, o comportamento do ser humano no culto tem se alterado. Este fato pode ser fruto das próprias conotações do que seja “culto”. Veja por exemplo, Paul J. Hoon que, em sua definição de culto cristão, afirma que “o culto é a auto revelação de Deus em Jesus Cristo e a resposta do ser humano” ¹⁴. Esta resposta a que Hoon se refere pode ser qualquer ato que se segue a um estímulo exterior e a ele está imediatamente ligado, podendo ser ou não de ordem ativa. O teólogo luterano Peter Brunner endossa esta teoria, ao afirmar que culto é “a conotação do serviço de Deus aos seres humanos e da mesma forma o serviço dos seres humanos a Deus” ¹⁵.

Segundo estes conceitos, que trazem conceitos como serviço, resposta, dar, receber e reconhecimento, percebe-se que o culto não apresenta restrições à ação ativa e efetiva do movimento.

Vale ressaltar ainda a visão do filósofo dinamarquês, Soren Kierkegaard, quando compara o culto com os elementos que estão presentes no teatro. Sua

¹⁰ ABBAGNANO, Nicola. *Dicionário de filosofia*. 2.ed. São Paulo: Martins Fontes, 1998. 1014p.

¹¹ GARAUDY, Roger. *Dançar a vida*. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1980. p. 17-18.

¹² FERREIRA, A.B.H. *Novo Aurélio Dicionário da Língua Portuguesa*. Rio de Janeiro, Nova Fronteira:1999.

¹³ WHITE, J.F. *Introdução ao Culto Cristão*, p. 14

¹⁴ Citado por WHITE, J. F. *Introdução ao Culto Cristão*, p. 15.

¹⁵ Idem, cp cit, p. 15.

preocupação se originara com os caminhos que a Igreja Luterana estava trilhando. Para ele, no teatro se encontra pelo menos três elementos: a platéia, que é o público para quem está sendo dirigida a mensagem; os atores, que são os que veiculam a mensagem; e o ponto, que é o que ajuda e serve de apoio para os artistas. Com estes termos e neste pensamento, uma possível comparação do teatro com o culto ficaria desta forma: a platéia sendo a congregação; os atores, o sacerdote, ou o pastor, ou o regente, ou o coro; e o ponto sendo Deus (o sagrado). Segundo Leila Gusmão e Westh Ney, quando se pensa em culto cristão, a comparação deve ficar assim: Deus (o sagrado) como platéia; a congregação, os atores; e o sacerdote ou pastor, o ponto¹⁶. Em suma, culto é o encontro do ser humano com Deus e deste com aquele.

A forma como o ser humano responde a este encontro com a divindade é estabelecido como liturgia. A palavra liturgia é de origem secular. Vem dos termos gregos *laós* e *ergon*, que significam, respectivamente, povo e trabalho. Portanto, a palavra composta *leitourgia* significa, primariamente, “obra pública” ou “projeto estatal”. Era assim na Grécia Antiga, onde a *leitourgia* era um trabalho público executado em prol da cidade ou do estado. A Septuaginta¹⁷ emprega a palavra 170 vezes para designar o culto levítico, instituição divina confiada aos cuidados da nobreza de Israel. No Novo Testamento a mesma palavra aparece em diferentes formas: *leitourgia*, *leitourgós* e *leitourgein*, referindo-se a funções de magistrados (conf. Rm 13.6), ao ofício sacerdotal de Zacarias (Lc 1.23), à oblação sacerdotal de sacrifício de Jesus Cristo por meio da qual torna-se o *leitourgós* do santuário (Heb 8.2), ao sacrifício espiritual dos cristãos (Rm 15.16) e à celebração cúlrica dos cristãos, que “fazem liturgia para o Senhor” (At 13.2)¹⁸.

A liturgia tem sido considerada tarefa de especialistas, pelo menos é o que se tem ensinado nas faculdades teológicas que, por sua vez, se esmeram em proporcionar aos acadêmicos um ensino de qualidade, onde se aprende a celebrá-la corretamente segundo cânones e normas estabelecidas. Normalmente, é o bispo ou o pastor (dependendo da confissão religiosa) que possui o *jus liturgicum*, e é ele, em última análise, o árbitro da excelência litúrgica¹⁹. Por outro lado, ela é ação do povo, serviço da comunidade, serviço destinado a nos servir enquanto seres humanos,

¹⁶ Purity of Heart is to will One Thing, de Kierkegaard, pg 160-166, in: HUSTAD, Donald P. *Jubilate! A música na Igreja*, p. 77.

¹⁷ A septuaginta (LXX) é a versão grega do Antigo Testamento. Recebeu este nome devido aos setenta redatores que participaram desta obra em Alexandria, em 285 a.C..

¹⁸ CHUPUNGO, A. J. *Handbook for Liturgical Studies*. Traduzido por Jaci C. Maraschin.

¹⁹ MARASCHIN, Jaci. *A beleza da santidade*, p. 50.

serviço que vai além da racionalidade e da ordem prescrita por autoridades distantes da realidade onde estamos servindo, serviço fruto da presença do sagrado²⁰.

A liturgia que tem se apresentado predominantemente textual, discursiva, há muito não consegue alcançar o povo que frequenta os atos litúrgicos e que está alheio às controvérsias teológicas antigas e novas. O que se percebe é que a liturgia herdada, vinda, por assim dizer, de cima para baixo, estrangeira e estranha, não conseguiu ainda ser a liturgia do povo.

A liturgia também mostra o que, na verdade, a igreja é. Isto, porque é na liturgia, mais do que em qualquer outra atividade, que a igreja se revela tal qual ela é. Maraschin exemplifica esta realidade mostrando que se a igreja optou pela vida de alienação social e política, essa alienação vai se revelar em sua vida litúrgica: ela vai se voltar para o céu e para a alma em lugar de se preocupar com a terra e com o corpo²¹.

2. ESTILO DE VIDA

Dançar a vida. Este é o convite feito por Roger Garaudy, pois para ele a dança não é apenas uma arte, mas um “modo de existir” e como tal “está presa à magia e à religião, ao trabalho e à festa, ao amor e à morte”²². Mesmo a dança podendo ser elaborada como um jogo, seus significados e relações vão além disto, sendo não um mero espetáculo, mas celebração e participação. É pela dança e pelos cantos que, desde as mais antigas sociedades, o ser humano se consolida como integrante de uma comunidade que o transcende. A dança realiza esta metamorfose: transformando os ritmos da natureza, os ritmos biológicos em ritmos voluntários, ela humaniza a natureza e concede poder para dominá-la²³. Desta maneira, é possível acreditar que a dança pode curar o indivíduo insuflando-lhe a vida maior do todo. Podendo, inclusive, ser capaz de inspirar os guerreiros em vias de combate, com o

²⁰ MARASCHIN, Jaci. *Canto litúrgico na pós-modernidade*. Artigo utilizado e debatido nos Seminários: Religião e Pós-Modernidade; Estética e Religião, bem como no grupo de Pesquisa Religião e Pós-Modernidade, coordenado pelo autor, no Programa de Pós-Graduação em Ciências da Religião da UMESP.

²¹ MARASCHIN, op cit, p. 53.

²² GARAUDY, op. cit. p. 13.

²³ Idem, p. 19.

sentimento de coesão interna de seu regimento, seja pelas danças pírricas²⁴ ou dança do *Kriss*²⁵.

Por exprimir a coesão e o poder transcendente da comunidade, a dança tem a capacidade de tornar Deus presente e o ser humano potente. Sendo por isso, capaz de revelar a grandeza ou o declínio de uma civilização. O Sábio Confúcio, na China do Século VI, dizia: “Mostrem-me como dança um povo e eu lhes direi se sua civilização está doente ou tem boa saúde”. O explorador Livingstone conta que o Banto, quando encontra um estrangeiro, não lhe pergunta “Quem és?”, mas “O que danças?”. Para um africano, o que um homem dança é sua tribo, seus costumes, sua religião, os grandes ritmos humanos de sua comunidade²⁶.

3. EXPERIÊNCIA ESTÉTICA

Intrínsecos na experiência estética estão os conceitos de arte e beleza. Segundo Aranha, arte é

(...) uma forma de o ser humano expressar uma interpretação de qualquer coisa criando para este fim objetos, sons ou gestos que falam à sua imaginação, segundo a sua vontade. Sendo assim, um dos modos pelos quais o ser humano atribui sentido à realidade que o cerca.²⁷

Por intermédio de Platão (427-347 a.C.), o pensamento grego conseguiu transformar em problema filosófico a existência e a finalidade das artes, passando a constituir objeto da investigação teórica. É o pensamento racional que as interpreta sobre seu valor, sua razão de ser e seu lugar na existência humana. A primeira teoria explícita da arte veio com Aristóteles (384-322 a.C.), quando escreve a *Poética*. Mas é Plotino (204-207 a.C.) quem concede à arte uma importância metafísica e espiritual²⁸.

O termo arte, segundo as observações de Maraschin, absorve conceitos equivocados e plurívocos por estar constantemente ligado a preferências, posições e especialmente a interesses, e sua conceituação sofre a influência da orientação filosófica, artística ou religiosa de quem a observa. Por exemplo, é possível perceber

²⁴ Descritas por Homero no canto XVII da *Ilíada*, em que os guerreiros dançavam com a habilidade necessária para escapar aos golpes no combate.

²⁵ De Bali, que evoca o transe a tal ponto que o dançarino, voltando sua lâmina contra si próprio, torna-se insensível à ferida, que sequer sangra.

²⁶ GARAUDY, p. 20.

²⁷ ARANHA, op cit, p. 188.

²⁸ Idem.

claramente a diferença de pensamento entre os filósofos, teólogos e artistas do mundo antigo e os da pós-modernidade²⁹.

A idéia de beleza na Idade Média era um dos aspectos fundamentais do ser, juntamente com a verdade e o bem. Para os filósofos medievais a beleza pertence essencialmente a Deus. A união teórica do belo com a arte vem ocorrer no Renascimento, quando a idéia de natureza adquire novo sentido. Nunes acrescenta que,

como pensava Leonardo da Vinci, a Natureza é a fonte do Belo, que o artista revelará com suas produções, às quais se concede uma consistência semelhante à do Universo material e sensível, agora valorizado (...) falar-se-á daí por diante, numa beleza natural, a que a arte tem que se sujeitar, e que, para ele transplantada, gera a beleza artística³⁰.

Capacidade de “tornar visível o invisível”³¹. Nisto reside, segundo Garaudy, a diferença irreduzível entre a dança e a mímica. Esta, como a palavra, compõe-se de movimentos de uma realidade que já existe ou de seu conceito. O gesto mimo é descritivo. O do dançarino é projetivo: induz uma experiência não conceitualizável, não redutível à palavra. Para ele, “se pudessemos dizer uma certa coisa, não precisaríamos dançá-la.”³²

A dança não conta uma história, não é uma duplicação da literatura, nem mesmo se parece com aquele jogo infantil em que a mímica permite adivinhar a palavra escolhida. Assim a dança pode ser um “indicador de transcendência”³³.

A experiência estética ante a dança pode ser uma ampliação e um enriquecimento da experiência da vida. Capaz de despertar uma significação mais total e mais plena da vida.

“A arte é o caminho mais curto entre duas pessoas”³⁴, porque não comporta a mediação abstrata, impessoal, do conceito e da palavra, explica Garaudy. Lógica versus estética. O diálogo com as civilizações, com as culturas não ocidentais, ajuda a tomar consciência da dignidade do componente estético, não inferior ao componente lógico, da aproximação da vida. Para Garaudy, na tradição ocidental este

²⁹ Nos conceitos e escritos de Maraschin verifica-se que ele se propõe a um “salto arriscado” sobre o abismo que separa a metafísica e a estética do passado e a pós-modernidade, especialmente no que diz respeito às relações entre arte, espírito e religião.

³⁰ NUNES, p. 10.

³¹ GARAUDY, p. 22.

³² Idem.

³³ Idem, p. 23.

³⁴ Idem, p. 21.

componente estético é tido como residual. Nietzsche mostrou que desde Sócrates existe o hábito de subestimar a importância de tudo o que escapa à rede dos procedimentos puramente intelectuais, a hipóteses, a deduções, a verificações, a dialéticas dos conceitos e a linguagens. Neste cenário, a experiência estética surge como a possibilidade de abranger as realidades maiores que escapam àquela apropriação de tipo puramente intelectual.

Compreender o sentido das artes no mundo secular é a possibilidade de compreender também a arte sacra, a arte no culto, na liturgia, a arte como mediadora da experiência religiosa.

4. EXPERIÊNCIA RELIGIOSA

Antes da experiência religiosa, o ser humano possui uma vivência humana. Nesta vivência humana estão os relacionamentos com o mundo, com o outro indivíduo, com o grupo humano nos mais diferentes níveis: família, etnia, município, clube, igreja, trabalho, escola etc. A experiência humana tende a expressar-se e o faz por meio dos instrumentos de comunicação de que dispõe, entre eles, o uso da palavra, da práxis sócio-histórica, da cultura e da arte.

A experiência religiosa é construída com base nesta vivência humana. A respeito disso, Paul Tillich escreveu em sua *Teologia Sistemática* que “a experiência religiosa dá-se na experiência geral; elas podem ser diferenciadas, mas não separadas!”³⁵. O que altera é a relação com o sagrado ou com o mistério.

4.1. LINGUAGEM RELIGIOSA E CULTURAL

José Severino Croatto resume em quatro as linguagens da experiência religiosa, a saber: o símbolo, o mito, o rito e a doutrina³⁶. Destacam-se, pela relevância na compreensão da dança no âmbito litúrgico, o símbolo e o rito.

4.1.1. SÍMBOLO

“Se você quiser matar uma pessoa ou um povo, destrua seus símbolos”³⁷. Por ser considerado a linguagem originária e fundante da experiência religiosa, o símbolo

³⁵ TILlich, Paul. *Teologia Sistemática*. São Paulo: Paulinas, 1967. p. 738.

³⁶ CROATTO, José Severino. *As linguagens da experiência religiosa*. São Paulo: Paulinas, 2001.

é “a chave da linguagem inteira da experiência religiosa”³⁸. Além da definição, é importante compreender as implicações do símbolo como expressão da experiência religiosa.

A experiência com o sagrado não pode ser vivida individualmente, por ser participativa e comunicativa. Croatto sugere que comunicá-la é um alívio, pois sua carga é muito pesada se não for compartilhada. Assim, o símbolo se torna um meio, utilizado pelo *homo religiosus*, para comunicar sua experiência com o sagrado, o desconhecido. Definido como “animal simbólico”, o ser humano se distingue dos demais seres vivos por sua capacidade de comunicar simbolicamente.

Outro conceito importante descreve o símbolo como uma lente que permite ver o que sem ela não se vê. Sem os objetos convertidos em símbolos, apaga-se a percepção do sagrado na forma como se experimenta e tampouco se pode expressá-la. Exemplo disso é a água utilizada no ritual do batismo que é o âmbito no qual se hierofaniza o sagrado como força de purificação. Se no lugar da água fosse utilizado outro elemento (azeite, por exemplo), o sentido do gesto mudaria e modificar-se-ia o aspecto do sagrado vivido no primeiro caso. O azeite de fato não expressa purificação, mas consagração. Por isso, Croatto afirma que “a infinita variedade das coisas ajuda a visualizar o sagrado de muitas formas, sem que nenhuma delas o esgote”.³⁹

4.1.2. RITO

Como linguagem típica e essencial para a experiência religiosa universal, surgiu o rito, pois, com criatividade o *homo religiosus* tem sabido expressar a sua vivência do sagrado por meio de gestos físicos. Segundo Croatto, expressão ritual é a que mais sobressai em toda religião, e na relação do rito com o símbolo, afirma que o rito é um símbolo em ação. O rito está entre o símbolo e o mito, participando de ambos. O mito, embora importante, não é suficiente para expressar a religiosidade do *homo religiosus*, por ser caracteristicamente a palavra, o texto, a narração. O ser humano não é apenas:

(...) boca para falar, ou ouvido para escutar, ou vista para ler. É também um corpo completo, ele tem mãos para gesticular, pés para caminhar, pernas para

³⁷ Citado por NASSER, Maria Celina Q. Carrera. *O que dizem os símbolos*. Paulus, 2003.

³⁸ CROATTO, op cit, p. 81.

³⁹ Idem, p. 91.

dançar. Pode inclinar-se, dar ou juntar as mãos, manipular coisas, deitar no chão ou subir uma escada, sentar ou ficar em pé. Se observar bem o ser humano é mais gesto do que palavra ⁴⁰.

O termo “rito”, para Roy A. Rappaport, denota “a execução de seqüências mais ou menos invariáveis de atos formais e articulações não inteiramente codificadas pelos executantes”⁴¹. Deve-se considerar, inclusive, que assim como nem todo rito é composto por atos religiosos, também nem todo ato religioso constitui-se em um rito ⁴².

Rappaport propõe algumas características do rito. A primeira, é que ele é codificado por outro, não por quem o realiza. O que o torna um rito é a repetição e, portanto, ele é levado a efeito por alguém que segue uma seqüência pré-determinada. A segunda característica é a formalidade. Embora o apego à forma seja um aspecto óbvio de todo ritual, ele tende a ser repetitivo, e realizado em lugares, horas, ocasiões e datas determinadas, sem necessariamente ser marcado por gestos que representem “respeito”, ou algum tipo de decoro. A terceira característica é a constância. A quarta característica é a atuação. Sem atuação (performance) não existe ritual. Um ritual pode ser descrito em um livro litúrgico, mas isso não é um rito, é apenas uma descrição do rito ou de um grupo de instruções sobre como executar o rito. Ele passa a ser rito apenas quando executado.

Todas as religiões possuem pessoas sagradas. Para a eficácia ritual é necessário o elemento humano, o ator deve estar revestido de uma sacralidade especial. Estas são as pessoas oficiantes do rito. A figura do sacerdote, por exemplo, para chegar a sê-lo necessita se submeter a um rito de passagem ou consagração, por meio do qual entra em outra esfera e pode estar em contato com o sagrado. No plano do simbólico, esta “consagração” se expressa pelo uso de ornamentos especiais para a realização dos ritos.

O rito é considerado uma das expressões coletivas mais naturais do sagrado. O culto e o serviço a Deus ou aos deuses em diferentes religiões não são fatos puramente mentais, mas eminentemente corporais. Croatto destaca a oração e o sacrifício como atos religiosos mais comuns. Todos os ritos e gestos de adoração inscrevem-se no marco social que lhes dá sentido. Pelos ritos o grupo expressa sua

⁴⁰ Idem, p. 327.

⁴¹ RAPPAPORT, Roy A. *The Ritual Form*. In: *Ritual an religion in the making of humanity*. Cambridge: Cambridge University Press, 1997, p. 23-68.

⁴² Idem.

identidade. O que melhor mostra a qualidade social do rito é sua conexão essencial com o espaço e com o tempo. Estes não permitem que o rito se transforme num acontecimento individual ou cheio de “caprichos”. Os ritos regeneram a comunidade estabelecendo um tempo sagrado⁴³.

A importância dos espaços é expressa de uma maneira particular nos ritos, por se desenvolverem no âmbito físico, considerado “sagrado”. Este “espaço sagrado” é um lugar recortado dentro do grande espaço cósmico ou telúrico. Croatto diz que este recorte é como uma “miniatura”: um microcosmo; como é o centro do território da comunidade: o sagrado encontra-se “ali”⁴⁴. Funciona, por um lado, como centro do mundo, e por outro, como *axis mundi*. Além disso, em muitas religiões, os lugares são considerados sagrados por se tratarem de arquétipos celestes. Dessa maneira, o rito realizado em um templo ou em outro espaço consagrado concentra uma série de valores simbólicos: à recitação do mito soma-se a sacralidade do espaço e do tempo em que se desenvolve a ação litúrgica (o rito). Essa convergência do sagrado mostra que os ritos são a expressão mais completa da atitude religiosa.

“Toda dança implica participação”. Pela liturgia, a dança tem este papel fundamental onde o rito atualiza o mito, o ato de reviver o começo do homem e do deus que o homem traz em si, e desta forma se afirma e se constitui a unidade do homem e seu meio, do indivíduo e do grupo, do corpo e do espírito ⁴⁵.

4.2. O SAGRADO

No universo religioso, “o sagrado” carrega diversas nuances de conceitos. Analisar as implicações deste termo, bem como defini-lo, diferenciá-lo de outros conceitos e verificar a riqueza de sentido na experiência religiosa, possibilitará melhor compreensão do suposto alvo da dança litúrgica.

Na análise etimológica da palavra, o sentido fundamental que prevalece é o de “separado/reservado”, distinguindo-se dois âmbitos relacionados, mas essencialmente diferentes: o âmbito dos seres humanos e o âmbito dos deuses, mostrando o segundo em oposição ao primeiro. Enquanto o termo “santo” remete a uma experiência

⁴³ CROATTO, p. 343.

⁴⁴ Idem, p. 347.

⁴⁵ GARAUDY, p. 20.

religiosa (a santidade), a fenomenologia da religião aponta “o sagrado” como âmbito impregnado por uma realidade transcendente ⁴⁶.

Muitos autores trataram do tema do “sagrado”, especialmente a partir do século XIX. Rudolf Otto contribuiu para decifrar este enigma. Em sua obra *O Sagrado*, ele o chama de “um elemento de uma qualidade absolutamente especial que se coloca fora de tudo aquilo que se chama racional [...], constituindo assim [...] algo inefável”. Otto utiliza também o termo “*numinoso*”, do latim *numen*, como a força divina manifestada na ação pessoal de uma ou outra divindade. Na sua análise, embora demasiadamente psicologizante, distingue quatro momentos de apreensão do sagrado: primeiro a consciência de criatura e de dependência; segundo, o *tremendum* da experiência religiosa, uma espécie de atitude de respeito supremo; terceiro, o inteiramente Outro (fase do *mysterium*, elemento central de todas as liturgias); e quarto, quando o Mistério impõe-se como *fascinans* e atraente, gerador de felicidade. Dessa forma, Otto propõe uma diagramação do sagrado, onde este se reveste concomitantemente de dois aspectos: *mysterium fascinans* e *tremendum*. O totalmente Outro é entendido como *mysterium*, porque se experimenta sua força hierofânica (cratofania), mas permanece inatingível em sua intimidade ou essência (pelos ritos, o ser humano busca ter acesso a ele). Nem mesmo é possível nomeá-lo. O mistério produz assombro, admiração (é *mirum*), manifesta-se em coisas grandes, em milagres. Esse caráter “ad-mirável” gera efeitos aparentemente opostos de atração e temor: como *mysterium fascinans* produz atração e sua fruição é beatífica. A resposta é o amor, os símbolos de aproximação, de possessão, os ritos de consagração e de iniciação que atraem o sagrado ou introduzem-no. O *mysterium* é também *tremendum*, cercado de um temor reverencial que obriga a manter distância, a ficar de joelhos⁴⁷. É a *majestas*, ou majestade do sagrado ⁴⁸.

O sagrado pode ser compreendido também sob o prisma de sua característica relacional. Ao sugerir que se pode entendê-lo como relação, Crotto afirma que:

O sagrado é essencialmente uma relação entre o sujeito (o ser humano) e um termo (Deus), relação que se visualiza ou se mostra em um âmbito (a natureza, a história, as pessoas) ou em objetos, gestos, palavras, etc. Sem essa relação, nada é sagrado⁴⁹.

⁴⁶ CROATTO, p. 50.

⁴⁷ Na Bíblia, podem ser encontrados exemplos: relato da sarça ardente em Ex 3, Dn 8.18; At 9.4.

⁴⁸ OTTO, Rudolf. *O Sagrado*.

⁴⁹ CROATTO, op. cit. p. 61.

Desta forma, é imperativo designar a meta transcendente da experiência religiosa. A tradição judaico-cristã, entre outros, chama de “Deus”. Neste caso, o vocábulo remete etimologicamente ao brilhante, à luz, ao céu iluminado pelo sol, indicando apenas um aspecto da divindade. Já entre os povos semitas o termo mais comum é *EI*, também traduzido por “Deus”, significando etimologicamente “força”, ou ainda, um Deus personificado, criador do cosmo.

Otto, ao dissertar sobre a divinização⁵⁰ do sagrado, declara:

Uma coisa é crer na essência do sobrenatural, outra é fazer disto uma experiência viva; uma coisa é ter idéia do sagrado, outra é perceber e descobri-lo como um fator ativo e operante que se manifesta através de sua ação⁵¹.

4.3. DANÇA SAGRADA E DANÇA PROFANA

Dança é dança em todo espaço e dimensão em que aconteça. A origem lendária da dança permite perceber que ela sempre esteve ligada ao sagrado. Na cultura grega aparecem Dionísio e Apolo, deuses ligados à arte e a dança. É neste âmbito que a dança sagrada sofre o primeiro movimento de censura, iniciando o processo gradativo da separação entre a dança e o sagrado⁵².

Apesar de ter na dança o ponto comum, o culto a Apolo e a Dionísio preservava características bem diferentes. Quanto à vivência do sagrado, no culto a Dionísio todas as pessoas tinham acesso à experimentação. Já no culto a Apolo apenas a pitonisa era “privilegiada”, enquanto as pessoas ao redor apenas assistiam ao espetáculo, sem participação efetiva. No culto a Dionísio o transe era coletivo e acontecia como consequência da dança frenética das pessoas. Depois do transe, era formado um cortejo e os fiéis despedaçavam animais vivos e comiam suas carnes no intuito de absorver a força divina. No culto a Apolo, cuja sede era na cidade de Delfos, o transe era exclusivo de uma pessoa, a pitonisa, em consequência da inspiração de vapores de uma montanha subterrânea e da mastigação de folhas de louro. A pitonisa passava a fazer profecias que eram transmitidas aos fiéis pelo oráculo. Tais profecias eram bem aceitas, a ponto de serem incluídas nas histórias e tragédias nas apresentações teatrais. Esta situação permitiu que a elite grega fizesse comparações

⁵⁰ Otto explica a divinização como a faculdade hipotética de conhecer e reconhecer o sagrado no mundo dos fenômenos. Pode-se dizer também que a divinização é a apreensão pela qual se capta algo de eterno que penetra no temporal, o sentido supra-empírico das coisas que penetram no empírico. p. 139-148.

⁵¹ OTTO, p. 139.

⁵² PORTINARI, Mirabel. *História da dança*. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1989. p. 20.

críticas para, posteriormente, eleger racionalmente a forma que lhe parecia mais correta de culto⁵³. Os cultos a Apolo e Dionísio, apesar de contrários, se completam. Neste sentido, Mirabel Portinari assinala que:

O culto de Apolo prima pela ordem, contrastando com os excessos do culto dionisíaco. Um presidia a arte refletida e o pensamento lógico, expressos nas atribuições das nove musas que o acompanha (...) Já Dionísio era considerado o Deus do impulso inconsciente, do caos, do êxtase. Por isso mesmo, ele é o oposto, mas também, ao mesmo tempo, o complemento de Apolo⁵⁴.

Concomitantemente com o crescente ataque de restrições e censuras sofridas pelo culto dionisíaco, mais especificamente a dança dionisíaca, que veio a gerar um processo de questionamento da sacralidade, a dança sofreu alterações e adaptações, resultantes de diversos processos culturais, entre os quais estão o florescimento das artes na civilização grega, a apropriação e o aviltamento das artes no Império romano e o cristianismo, que ao constituir seu tipo de sacralidade incorpórea, baniu do corpo do ser humano a possibilidade de vivenciar o sagrado por meio da dança.

O termo profano deriva do latim “*profanu*” e refere-se , segundo o, ao “que não é sagrado ou devotado a fins sagrados; estranho à religião; que não trata de religião”; ou ainda, “que não respeita as coisas sagradas”. Cabe aqui também salientar o termo “profanação”, do latim “*profanatione*”, que designa “ação irreverente contra pessoas, lugares ou coisas sagradas (igrejas, objetos de culto, sepulcros etc.)”; e o “uso desrespeitoso das coisas dignas de consideração”⁵⁵.

O profano também pode ser entendido como um objeto qualquer deste mundo. Assim, numa hierofania (manifestação do sagrado) o elemento profano normalmente está presente. Neste sentido, é possível dizer que o sagrado é em si mesmo parte do profano (um lugar sagrado, como um santuário, pertencente a este mundo), mas é recebido pelo *homo religiosus* como mediação significativa e expressiva de sua relação com o divino. O profano ascende ao divino por meio de sua sacralização; Croatto sintetiza dizendo que “fica, então, como profano o que não está associado ao divino”⁵⁶. Desta forma, uma dança é sagrada não porque se sintoniza com uma experiência religiosa prévia, mas porque *na dança* se dá essa experiência, e enquanto ela é *dança*.

⁵³ Idem, p. 28.

⁵⁴ PORTINARI, p. 28.

⁵⁵ *Dicionário Michaellis da Língua Portuguesa*

⁵⁶ CROATTO, p. 60.

Ora tentativa de diferenciar a dança sagrada da profana é expressa por Maurice Béjart ao prefaciar o livro de Garaudy, onde esboça uma rápida definição do que seja a dança sagrada e a dança profana. Para ele, a dança sagrada é um rito sagrado, nascido da “necessidade de dizer o indizível, de conhecer o desconhecido, de estar em relação com o outro”. Quanto à dança profana, a designa como um ritual social que surge da necessidade de se sentir fazendo parte integrante de um dado grupo étnico, social, cultural. A origem e realidade de toda dança, segundo ele, devem ser procuradas nas suas duas formas essenciais: o solista diante do desconhecido metafísico; o grupo unido em sua função social.⁵⁷

Para Garaudy, aquele que sabe compreender a dança sagrada conhece o caminho que liberta da ilusão individualista, pois a dança é sua própria natureza, sua vida espontânea e total, para além de todos os fins particulares e limitados: ele se identifica com o movimento rítmico do todo que o habita⁵⁸.

4.4. DANÇA NAS ESCRITURAS SAGRADAS

Para os cristãos a Bíblia é conhecida também como “Escrituras Sagradas”⁵⁹. As narrativas bíblicas, em especial as do Antigo Testamento, mostram que, o assim chamado, povo de Deus, dançava em suas festas numa atitude de celebração e agradecimento pelas graças alcançadas e em inúmeras outras situações. É possível perceber que a celebração sempre esteve presente no cotidiano do povo hebreu.

Seguindo este pensamento, Doug Adams e Daine Cappadona assim se expressam:

Basicamente significa que a descoberta que a Bíblia como está originalmente composta não tem e nunca teve a pretensão de ser um conjunto de teses simplesmente filosóficas ou reflexões teológicas sobre Deus. (...) a forma de uma passagem bíblica indica freqüentemente mais acontecimento que teoria, mais serviço de adoração que filosofia, mais uma dança que uma dissertação⁶⁰.

Essa compreensão poderá auxiliar para o entendimento da dança na liturgia, ao fazer da Bíblia um modelo de ação prática no relacionamento com Deus, pois “tem

⁵⁷ GARAUDY, p. 8.

⁵⁸ Idem, p. 16

⁵⁹ Conjunto de livros sagrados dos cristãos que compreendem o Antigo e o Novo Testamento; Bíblia Sagrada.

⁶⁰ ADAMS, Doug. CAPPADONA, Daine. *Dance as Religious Studies*. New York: The Crossroad Publishing Company, 1990. p. 17.

muito material que se aplica diretamente aos momentos de adoração, de elogio, confissão, canais de oração, batismo e comunhão”⁶¹.

Na Bíblia dos hebreus⁶² muitas passagens são descritas como cantos. A maioria delas são canções a Deus, outras simplesmente canções. “Várias estão claramente relacionadas à dança”⁶³. Apesar da relação óbvia entre a canção e a dança, não se pretende aqui dizer que todas as canções foram dançadas, e sim revelar a relação implícita e constante entre a música e a dança. Isto pode ser exemplificado ao analisar a música nos dias atuais: ninguém consegue prever se uma música será ou não dançada.

A presença de canções na Bíblia além de sugerir a dança, abre possibilidades, inclusive para novas interpretações das escrituras pela dança. São vários os tipos de canções que aparecem: de guerra, de luto, de casamento, de amor, de guarda, de insulto, de trabalho, de adoração, entre outras. Esta divisão sugere, em cada uma delas uma série de movimentos que poderiam interpretar tais situações.

Os salmos foram escritos em diferentes épocas, onde se percebe a presença da dança na cultura de vários povos. Adams e Cappadona alegam que:

(...) eles foram escritos, cantados e foram dançados desde o início da pré-monarquia ao recente período da sabedoria, aproximadamente oitenta anos. (...) Alguns eram meio de adoração em uma atmosfera tribal, enquanto a imagem de dança extática ao redor do fogo ou de comunidades que se mudaram de maneira não padronizadas aos salmos. Na monarquia inicial, por exemplo, alguns salmos foram relacionados com o rei, os profetas e a comunidade, na oração ⁶⁴.

Os salmos oferecem uma gama de histórias e ações que se torna difícil imaginá-los sem o movimento interpretativo da dança. Existem ainda os salmos conhecidos em outras partes da Bíblia hebréia. São elas: 2Sm 22; 2Sm 23; Is 12; Is 26.7-19; Is 33.1-6; Is 38.9-20; Is 59.1-14; Na 1.2-8 e Sf 3.14-18.

Os salmos também estabelecem a relação entre a Bíblia hebréia e a Bíblia Cristã:

(...) há passagens na Bíblia cristã que se referem e dependem de um salmo da Bíblia hebréia. Por exemplo, quando Jesus clama na cruz, as palavras dele são a primeira linha do Salmo 22. Citando a primeira linha do salmo, e até certo ponto qualquer linha, realmente era uma referência ao salmo inteiro. Assim a

⁶¹ Idem, p. 17.

⁶² Escritura Sagrada composta basicamente pelos Livros do Antigo Testamento da Bíblia Cristã.

⁶³ ADAMS & CAPPADONA, p. 18.

⁶⁴ Idem, p. 20.

morte de Jesus em Mateus, Marcos e Lucas deve ser considerada com referência ao Salmo 22. (...) Considerando que o salmo tem elo bastante direto com a dança, os contos da morte de Jesus, também se tornam território da dança⁶⁵.

As passagens de salmos relacionadas à dança na Bíblia Cristã incluem Mt 21.1-10; Mt 22.41-45; Mt 4.1-11; Mt 3.13-17; Mc 23.37-39; Mc 27.45-55; Mc 15.33-41; Mc 11.1-11; Mc 12.35-37; Lc 13.34-35; Lc 20.9-19; Lc 19.28-38; At 2.14-36; Rm 3.9-20; He 1.1-14.

Observa-se que o povo judeu celebrava sua fé não apenas com a boca. “Eles usavam o corpo inteiro, com ritmos e danças na expressão ‘viva’ da fé”.⁶⁶ Essa expressão ‘viva’ se baseava na certeza da vitória final do espírito no corpo que era expressado na ressurreição. Considerando que a dança é uma celebração do corpo, percebe-se uma afinidade natural entre as proclamações de ressurreição da Bíblia cristã e a dança.

Existem opiniões conflitantes com respeito à dança e seu uso no culto de adoração do antigo Israel⁶⁷. Na busca de esclarecimentos, Samuele Bacchiocchi apresenta o argumento de que apenas quatro das vinte e oito referências a dança citam sem discussão à dança litúrgica, mas nenhuma destas tem a ver com a adoração pública realizada na “Casa de Deus”. Seis são as palavras hebraicas traduzidas como “dança”. A primeira é *chagag*, traduzida uma vez como “dança” em 1Sm 30.16, no contexto de “comendo, bebendo e dançando”, pelos Amalequitas. A segunda palavra é *chuwil*, traduzida duas vezes como “dança” em Jz 21.21,23, com referência às filhas de Siló, que saíram a dançar nas vinhas e foram tomadas de surpresa como esposas pelos homens de Benjamim. A terceira, *karar*, é traduzida duas vezes como “dança” em 2Sm 6.14 e 16 onde está declarado “E Davi dançava com todas as suas forças diante do Senhor; (...) Mical, filha de Saul, estava olhando pela janela; e, vendo ao rei Davi saltando e dançando diante do Senhor...” Wolf Garen esclarece que esta palavra (*karar*) é usada nas escrituras apenas nestes dois versos, e não aparece em conjunção com a adoração no Templo⁶⁸. A quarta palavra hebraica é “*machowal*”, traduzida seis vezes como “dança”. Salmos 30.11 usa o termo

⁶⁵ Idem, p. 23.

⁶⁶ BAISLER, L. *Para louvar a Deus: Manual de dança litúrgica*. RS: Sinodal, 1992.

⁶⁷ BACCHIOCCHI, Samuele. *The Christian and Rock Music*. Berrien Springs, Mich.: Biblical Perspectives, 2000. (Ph.D., Pontifícia Universidade do Vaticano), autor de muitos livros, ensinou teologia e história da igreja na Andrews University. Site na Web: www.biblicalpherspectives.com.

⁶⁸ GAREN, L. Wolf. *Music of the Bible in Christian Perspective*. Salem, Oh, 1996, p. 148.

poeticamente: “Tornaste o meu pranto em dança”⁶⁹. Jr 31.4 fala das “virgens de Israel”, as quais “sairão nas danças dos que se alegram”. O mesmo pensamento é expresso no verso 13. Em ambas as ocasiões, as referências são a danças folclóricas sociais, executadas usualmente pelas mulheres.

Nos Salmos 149.3 “Louvem eles o seu nome com danças”, e 150.4, “Louvem-no com tamborins e danças”, a palavra que aparece no hebraico é *machowal*, comumente traduzida como “dança”. Acredita-se que, lingüisticamente, *machowl* deriva de *chuwl* que significa “fazer uma abertura”⁷⁰ – uma possível alusão a um instrumento de “tubo”, como um órgão ⁷¹.

A palavra hebraica *mechowlah* é traduzida como “dança” sete vezes. Em cinco das sete ocorrências a dança é feita por mulheres na celebração de uma vitória militar (1Sm 18.6; 21.11; 29.5; Jz 11.34; Ex 15.20). Miriam e as mulheres dançaram para celebrar a vitória sobre o exército egípcio (Ex 15:20). A filha de Jefté dançou para celebrar a vitória de seu pai sobre os amonitas (Jz 11.34). Mulheres dançaram para celebrar a matança dos Filisteus por Davi (1Sm 18.6; 21.11; 29.5). Nas duas ocorrências restantes, *mechowlah* é usada para descrever a dança dos Israelitas, nus, ao redor do bezerro de ouro (Ex 32.19) e a dança das filhas de Siló nas vinhas (Jz 21.21).

A palavra hebraica *raqwad* é traduzida quatro vezes como “dança”. Uma vez em Jó 21.11: “Eles soltam os seus filhos como um rebanho; seus pequeninos põem-se a dançar”. Outra em Is 13.21, como o “sátiro que dança”. O terceiro exemplo é uma referência poética ao “tempo de dançar” em Ec 3.4, mencionada como contraste ao “tempo para chorar”. A quarta referência é o exemplo clássico do “rei Davi dançando e celebrando” (1Cr 15.29).

Duas palavras gregas são traduzidas como “dança” no Novo Testamento. A primeira é *orcheomai*, traduzida quatro vezes como “dançar”, referindo-se a dança da filha de Herodias (Mt 14.6; Mc 6.22) e a dança dos meninos (Mt 11.17; Lc 7.32). A palavra *orcheomai* significa dançar em movimentos graduais ou regulares e não é usada para se referir à dança religiosa na Bíblia. A segunda palavra grega traduzida como “dança” é *choros*. Ela é usada apenas uma vez em Lc 15.25, referindo-se ao retorno do filho pródigo. Quando o filho mais velho chegou perto da casa “ouviu a

⁶⁹ A versão bíblica utilizada é a Nova Versão Internacional (NVI) da tradução de João Ferreira de Almeida.

⁷⁰ Veja, por exemplo, Adam Clarke, *Clarke's Commentary* (Nashville, n. d.). vol.3, p. 688.

⁷¹ Esta é a tradução oferecida no rodapé da versão KJV, das Escrituras Sagradas.

música e as danças”. Bacchiocchi diz que a tradução “danças” é contestada, porque a palavra grega *choros* ocorre apenas uma vez nesta passagem e é usada na literatura extra-bíblica significando “coral” ou “grupo de cantores”.⁷² De qualquer forma, segundo ele, esta era uma reunião familiar de natureza secular e não se referia à dança religiosa.

Ainda aparecem outras referências a danças nas Escrituras. Há a dança dos Israelitas no pé do Monte Sinai, ao redor do bezerro de ouro (Ex 32.19). Existe uma alusão à dança dos israelitas em Sitim, quando “começou o povo a prostituir-se com as filhas dos moabitas” (Nm 25.1). A estratégia usada pelas mulheres moabitas foi convidar os homens israelitas “para os sacrifícios dos seus deuses” (Nm 25.2), o qual, normalmente, requeria dança. Houve os gritos e danças dos profetas de Baal no Monte Carmelo (1Rs 18.26). A adoração a Baal e outros ídolos acontecia geralmente nos montes, com danças.

Bacchiocchi lembra que é fato conhecido que no período das festas anuais, danças especiais eram organizadas por sacerdotes e nobres que executavam acrobacias para divertirem o povo. A dança mais famosa era executada no último dia da Festa dos Tabernáculos, e era conhecida como a “Dança das Águas”. No Talmude há uma descrição colorida desta dança, que era apresentada no ambiente do Templo, conhecido como átrio das mulheres:

Homens piedosos e homens de negócios dançavam com tochas em suas mãos, enquanto cantavam canções de alegria e de louvor, e os levitas tocavam música com lira, harpa, címbalos, trompetes e outros incontáveis instrumentos. Durante esta celebração, diz-se que o rabino Simeão ben Gamaliel fazia malabarismos com oito tochas, e depois dava uma cambalhota⁷³.

Num primeiro momento, é possível perceber que as danças feitas por homens ou por mulheres nos tempos bíblicos, dentro do contexto de um evento religioso, era uma forma de entretenimento social, em vez de ser parte do serviço de adoração. Elas poderiam ser comparadas às celebrações anuais de carnavais que acontecem atualmente em muitos países católicos. Por exemplo, nos três dias que antecedem a Quaresma, o povo organiza festas carnavalescas extravagantes, com inúmeros tipos de danças coloridas e, às vezes, selvagem. O mesmo é verdade para os vários tipos de danças mencionados na Bíblia. Elas eram eventos sociais com conotações

⁷² “Choros,” *A Greek-English Lexicon of the New Testament*, ed. William F. Arndt and Wilbur Gingrich (Chicago, IL, 1979), p. 883.

⁷³ In: “Dance,” *The Universal Jewish Encyclopedia*. Vol. 3., Nova York: 1942, p. 456.

religiosas. Homens e mulheres dançavam, não de modo romântico, em pares, mas danças processionais ou em círculos. Por causa da orientação religiosa da sociedade judaica, tais danças folclóricas eram, freqüentemente, caracterizadas como danças religiosas⁷⁴.

CONSIDERAÇÕES FINAIS

Culturalmente, a dança expressa e celebra as relações do ser humano com o sagrado, com seus semelhantes e diferentes, e consigo mesmo. A dança reflete um estilo de vida. Associada à arte e à beleza proporciona a experiência estética. No âmbito religioso, no culto, encontro do ser humano com o sagrado, a dança aparece como possibilidade de “expressar o inexprimível” por meio da liturgia, cujo objetivo é responder ao sagrado ante suas hierofanias. Assim, a dança litúrgica manifesta-se como experiência religiosa e para isso se apropria da linguagem simbólica e ritual. Percebeu-se que compreender o sagrado, embora muitas vezes incompreendido, é essencial para compreender a dinâmica da linguagem religiosa da dança litúrgica, e desta forma distingui-la quanto a sua sacralidade ou profanidade. A dança litúrgica tem sido utilizada pelos mais diferentes povos e religiões e seus usos estão amplamente registrados nos livros sagrados.

A dança assume o papel fundamental na liturgia onde o rito atualiza o mito, o ato de reviver o começo do homem e do deus que o homem traz em si, e desta forma se afirma e se constitui a unidade do homem e seu meio, do indivíduo e do grupo, do corpo e do espírito.

No desenrolar da história, com a ascensão do cristianismo, o ocidente viu, ao longo de dois mil anos, a decadência da dança e seu gradativo distanciamento das práticas litúrgicas. A influência da imoralidade romana, aliada ao dualismo platônico e bíblico, contribuíram para que o corpo e suas manifestações fossem consideradas como pecado e, portanto, condenáveis. Tal decadência teve seu ápice no período da Idade Média, sob o domínio da igreja. Neste período, o corpo era reduzido à condição de morada temporária do espírito, e todo aquele que almejasse “vida eterna” deveria necessariamente renegá-lo, disciplinando suas vontades.

A dança como modo de existir e sentir do ser humano primitivo invadiu o século XX. Na sociedade atual é muito difícil conseguir ver traços de sacralidade no corpo

⁷⁴ BACCHIOCCHI, Samuele. *The Christian and Rock Music*. Berrien Springs, Mich.: Biblical Perspectives, 2000.

humano e na dança. Para a grande maioria da população é muito complexo estabelecer relação entre corpo, dança e liturgia, pois logo questiona se dançar para Deus é algo racionalmente correto. Como o ser humano nasce comprometido com o meio, sua idéia de mundo, de sociedade e de si mesmo não é propriamente sua, tem em virtude disso, dificuldade em conceber a dança como experiência religiosa por estar alicerçado e compromissado com pré-conceitos de rejeição.

Dançar ou até mesmo não dançar revela muito da religiosidade do ser. Não é possível a dança sem o corpo. A expressividade por meio do corpo, seja homem, mulher, criança, jovem, idoso, ou mesmo o corpo da comunidade precisa ser estimulada. Maraschin destaca e desafia quando diz que

(...) é no corpo que somos espírito principalmente quando o corpo recria a vida. Façamos, pois, do corpo nosso principal instrumento de adoração. Abandonemos a rigidez das posturas herdadas de outros povos. Sejam como nós somos. (...) Gostamos de dançar: inventemos nossas danças litúrgicas baseadas no drama da nossa estupefação em face do sagrado⁷⁵.

Para entender a dança como “célebre-ação” na liturgia se faz necessária a construção de novo olhar sobre o corpo. Talvez este seja o tempo de sugerir a construção de nova “teologia do corpo”, superando o dualismo e o racionalismo que travam as articulações da sociedade e, conseqüentemente, do corpo. Reflexão e coragem são necessárias para quebrar o monopólio de acesso ao sagrado, permitindo ao ser humano a plena experiência religiosa em seu corpo e por meio dele. Outrossim, liturgias onde os demais sentidos, além da visão e da audição, podem ser recrutados.

Qual o caminho a ser trilhado? Qual o futuro da dança litúrgica na pós-modernidade? O melhor caminho talvez seja o da informação, formação e ação. Por todos os meios e métodos cientistas, teólogos, líderes religiosos e leigos, tendo, permitindo e facilitando o acesso à informação das possibilidades da dança na liturgia; a excelência na dedicação e no ensino e aprendizagem dos mestres e bailarinos; na simples ação dos corpos que vivem e dançam.

⁷⁵ Idem.

Referencias Bibliográficas

- ABBAGNANO, Nicola. *Dicionário de filosofia*. 2.ed. São Paulo: Martins Fontes, 1998.
- ADAMS, Doug. CAPPADONA, Diane Apostolos. *Dance as Religious Studies*. New York: The Crossroad Publishing Company, 1990.
- ARANHA, Maria Lúcia de Arruda. *Filosofando: introdução à filosofia*. São Paulo: Moderna, 1992.
- BACCHIOCCHI, Samuele. *The Christian and Rock Music*. Berrien Springs, Mich.: Biblical Perspectives, 2000. Disponível em: www.biblicalpherspectives.com.
- CHUPUNGO, A. J. *Handbook for Liturgical Studies*. Traduzido por Jaci C. Maraschin.
- COIMBRA, Isabel. *Louvai a Deus com danças*. Belo Horizonte: Diante do Trono, 2004.
- CROATTO, José Severino. *As linguagens da experiência religiosa*. São Paulo: Paulinas, 2001.
- Dicionário Michaelis*. Versão 2.0. Amigo Mouse Software. Melhoramentos, agosto 2002.
- FERREIRA, A.B.H. *Novo Aurélio dicionário da língua portuguesa*. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1999.
- GARAUDY, Roger. *Dançar a vida*. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1980.
- GAREN, L. Wolf. *Music of the Bible in Christian Perspective*. Salem, Oh, 1996.
- HUSTAD, Donald P. *A música na igreja*. São Paulo: Vida Nova, 1991.
- MARASCHIN, Jaci C. *A beleza da santidade: Ensaio de Liturgia*. São Paulo: ASTE, 1996.
- _____. *A impossibilidade da expressão do sagrado*. São Paulo: Emblema, 2004.
- _____. (Ed.) *Culto protestante no Brasil*. São Bernardo do Campo: Metodista, 1985.
- _____. *É no corpo que somos espírito*. In: Estudos da Religião, nº 24. São Bernardo do Campo: Imprensa Metodista, 2003.
- _____. *Meia hora de silêncio: liturgia na pós-modernidade*. In: Revista Inclusividade. Cea, Porto Alegre, Ano II, nº6, 2003, p. 107-152.
- _____. *Uma estética a serviço do mistério*. Revista Teológica da ASTE, São Paulo, v. 10, n. 16, p. 35-58, 1977.
- NUNES, Benedito. *Introdução à filosofia da arte*. São Paulo: Ática, 1991.
- OTTO, Rudolf. *O sagrado*. São Bernardo do Campo: Umesp, 1985
- PORTINARI, Maribel. *História da dança*. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1989.
- RAPPAPORT, Roy A. *The Ritual Form*. In: *Ritual an Religion in the Making of Humanity*. Cambridge: Cambridge University Press, 1997, p. 23-68.
- TILLICH, Paul, *The Religious Symbol*. In: DILISTONE, F.W., ed. *Myth and Symbol*. New York, 1966.
- WHITE, James F. *Introdução ao culto cristão*, São Leopoldo: Sinodal, 1997.