

**COMITÊ TEMÁTICO  
DANÇA, MEMÓRIA E HISTÓRIA**

## ARTIGOS

## Lembrança como tecnologia da cicatrização: reflexões sobre obra audiovisual “A memória é um pedaço da saudade”

Alexandra Martins Costa (UFBA)  
Mirella Misi (UFBA)

Comitê Temático Dança, Memória e História

**Resumo:** No presente artigo compartilho as reflexões sobre as abordagens que tenho explorado para discutir assuntos relacionados às minhas pesquisas e questões sobre os arquivos de família. Objeto esse que possui certa magia e mistério ao interromperem a linearidade do tempo, conectando passado, presente e futuro em uma encruzilhada de conhecimento e experiência. Para exploração desse tema, emprego abordagens baseadas em tecnologias audiovisuais (Bastos e Pimentel), arquivos (Taylor e Silva) e a Dança Depoimento (Davidovitsch) como metodologia de narração de histórias.

**Palavras-chave:** Memória; Tecnologia; Dança.

**Abstract:** In this article, I share reflections on the approaches I have explored to discuss subjects related to my research and issues regarding family archives. Family archives possess a certain magic and mystery as they disrupt the linearity of time, connecting past, present, and future at a crossroads of knowledge and experience. To explore this theme, I employ approaches based on audiovisual technologies (Bastos and Pimentel), archives (Taylor and Silva), and Testimonial Dance (Davidovitsch) as a methodology for storytelling.

**Keywords:** Memory; Technology; Dance.

### 1. Introdução

Para o presente artigo trago reflexões sobre as formas de apresentação que venho experimentando para falar de temas que envolvem as pesquisas e reflexões acerca dos arquivos de família. Me interessa por essa materialidade e as relações entre Tecnologia e Corpo/Dança, assunto no qual tenho pesquisado dentro do Metrado Profissional em Dança (PRODAN) da Universidade Federal da Bahia (UFBA), orientação de Mirella Misi.

Os arquivos de família trazem certa magia e mistério. Como uma quebra na temporalidade que une passado, presente e futuro numa Encruzilhada de saberes e experiência. Evoco um ditado yoruba que diz “Exu matou um

pássaro ontem, com uma pedra que arremessou hoje”. Tal pensamento me convida a pensar como o futuro está sendo cantado pelo passado, pois o tempo não é evolutivo e funciona em espirais.

Para Martins (2021), a tradição não é fixa e está em movimento. Ela caminha junto com os corpos que a constituem, numa dança entre a permanência e a transformação. “Todo processo pendular entre a tradição e sua transmissão institui um movimento curvilíneo, reativado e prospectivo que integra sincronicamente, na atualidade do ato performado, o presente do pretérito e do futuro” (Martins, 2021, p. 83).

Além disso, a metáfora me convoca a pensar que é possível dar um novo caminho para histórias velhas onde é possível ressignificar o trajeto que estamos trilhando dentro da Ancestralidade. Reinventar as tradições para saber fazer escolhas. É importante ressaltar que Exu é uma entidade que tem origem na cultura africana, especialmente nas tradições religiosas, como o Candomblé e a Umbanda. É o orixá considerado o mensageiro, guardião dos caminhos, e muitas vezes associado a dualidades e contradições.

Me interessa pensar o que acontece nesse meio tempo: o tempo da cura, o tempo da espera, o tempo de algum ciclo que gera outro ciclo. Me pego pensando como esse trabalho que tenho feito sobre retornos também poderia ser sobre jornadas e passagens. Sobre fragmentação da memória que surgem de buracos, como um quebra cabeça que me pego colando pedaço por pedaço. Fazendo dessas descobertas alguma ficção possível de sonhar. E assim vou descobrindo que sou mais deslocamento do que fixação. Onde queres abismo, sou ponte de madeira forte com cheiro de terra molhada e pele marrom.

Ao assumir o corpo como um dos vários modos de inscrição na história, ativo algumas reflexões sobre as potências da roda enquanto local de encontros, magias e rituais importantes que falam de um passado cada vez mais presente. São nas rodas que acontecem as revelações religiosas dos terreiros de candomblé e umbanda. O poder das rodas de mergulhão, como ritual para iniciar a dança do Cavalo Marinho, importante expressão popular e de resistência política da Zona da Mata de Pernambuco. Também é por meio das rodas de

umbigada, batuque, jongo, tambor de crioula e samba de roda, acompanhado de canto e percussão, que acontece a potencialidade sonora e corporal dentro de uma experiência comunitária.

As tradições populares nos ensinam que não podemos abandonar o passado e que sempre temos que voltar para elas. Dentro das danças populares, um dos passos recorrentes é ir e voltar ao lugar que você saiu. Assim como as escolhas em dança são escolhas da vida, essas danças nos servem de metáforas para nunca abandonar o lugar de onde viemos. E nesse vai e volta é que as rodas são fortalecidas. Assim como é na roda de capoeira, importante espaço de resistência cultural e física da comunidade negra, onde se jogam, se brinca e se luta ao mesmo tempo. Pois quando estamos dançando, também estamos lutando e quando estamos lutando, também estamos falando da história. É ouvir o chão que se pisa.

A construção de conceitos passa pelo corpo como elemento para transmissão desse conhecimento, assim como a noção espacial e temporal dos acontecimentos na formação étnica.

O corpo, por exemplo, matéria prima da arte da performance, não é um espaço neutro ou transparente; o corpo humano vive de forma internamente pessoal (meu corpo), produto e coparticipante de forças sociais que o fazem visível (ou invisível) através de noções de gênero, sexualidade, raça, classe e sentimento de pertença (em termos de cidadania, por exemplo, estado civil ou migratório) entre outros<sup>1</sup> (Taylor, 2011, p. 12).

Não é a fuga de um estado. É um estado de fuga que atravessa a história e por isso falo delas e deles para falar de mim. Sou formada por memórias e as memórias estão cada vez mais vivas.

## 2. Formas de apresentação ou abrindo caixas de pandora

Num primeiro momento, houve a produção da obra audiovisual *A memória é um pedaço da saudade*<sup>1</sup>. O vídeo é construído a partir dos meus

---

<sup>1</sup> O vídeo pode ser visto no link: <https://www.youtube.com/watch?v=qw2q8CTQgsY>. Acesso em: 2 nov. 2023.

arquivos de família, trocas de mensagens por *WhatsApp*, registros videográficos antigos e imagens do *Google Maps*. A pré-produção aconteceu durante a pandemia da Covid 19, em 2020, quando me vi impossibilitada de circular e faço um exercício de pausas e voltar a morar temporariamente em Brasília, local onde nasci, em decorrência de uma internação de minha mãe. Percebi que esse retorno me trazia outros medos como o do reencontro, pois fazia mais de 10 anos que não morava com ela e ainda mais num estado de fragilidade como aquele.

No decorrer daquelas semanas aprendi que da mesma forma que morrer dói, nascer dói e cuidar também dói. Felizmente tudo ocorreu de forma tranquila e a convivência foi bem gostosa. Minha mãe saiu do hospital e fiquei os próximos meses cuidando dela num ritual de troca de papéis: de quando a filha tem que cuidar das mais velhas:

O encontro é uma ferida. Uma ferida que, de uma maneira tão delicada quanto brutal, alarga o possível e o pensável, sinalizando outros mundos e outros modos para se viver juntos, ao mesmo tempo que subtrai passado e futuro com a sua emergência disruptiva (Eugenio; Fiadeiro, 2012, s/p.).

Nesse processo de aprendizado e cuidados, descubro caixas de fotografias antigas e registros de vídeos em VHS. Com esse material início perguntas sobre as pessoas naquelas imagens. Queria saber sobre a história delas e conseqüentemente sobre a minha.

Em janeiro de 2021 retorno para Salvador com esses arquivos digitalizados num HD e com vontade de mexer artisticamente nesse material. E assim, ano seguinte, como uma forma de deixar rastros sobre a história da família, início processo de construção do filme “A memória é um pedaço da saudade”. Uma obra audiovisual sobre convocações em que meus familiares (re)constroem a narrativa de nossa história ancestral por meio da montagem desses arquivos.

Me utilizo de pequenos vultos e imagens desfocadas advindos de um registro dos anos 80, imagens que são estranhas aos nossos olhos (alguns já acostumados para receber e dialogar com arquivos em 4k, 8k, 12k). Me pego

olhando para os registros de infância, nas imagens *pixeladas* que passam pelos meus olhos me reconheço nesses registros uma criança andando sozinha pela escola enquanto ocupo meu tédio com algo que vi no céu. Reconheço nessa ação de olhar o horizonte, como algo que se repete nos dias de hoje, como se passado e presente pudessem se encontrar na memória sábia do corpo.

Pierry Levy propõe falar de tempo da oralidade, representado por um círculo e característico da pré-história; tempo da escrita, representado pela linha e causador do tempo histórico; e tempo do computador, representado pelo *pixel* eletrônico para se dirigir mais ao pontual, como fluxo sem rastro, onde imperam o trânsito e a rapidez. O tempo do álbum participa de todos: dos dois momentos iniciais, tanto da oralidade quanto da escrita, agora ameaçado pela pontualidade eletrônica (Silva, 2008, p. 53).

Penso que a dança, assim como os arquivos convocam esses encontros e (des)encontros, num saudosismo *gringe*<sup>2</sup> e peculiar de quem nasceu nos anos 80 e revive a temporalidade.

O corpo, este complexo e hierarquizado sistema, não pode ser dissociado da dança, se considerarmos que, contemporaneamente, as novas tecnologias têm redimensionado a técnica da dança e o conceito do corpo que dança, criando novas configurações, conceituações e simbologias. O corpo é invadido, ampliado, redimensionado e atravessado pela tecnologia (Bastos e Pimentel, 2021, p. 479).

Em 2023, por ocasião do Encontro Nacional de Pesquisadores em Dança (ANDA) que aconteceu em Brasília, decido mostrar esse filme<sup>2</sup> como abertura da apresentação da pesquisa. Logo em seguida me utilizo da contação de histórias para continuar essa narrativa: me sento no chão enquanto carrego uma caixa nas mãos. À cada material que tiro vou contando alguma observação ou reflexão sobre a pesquisa.

De primeira mão tiro uma caixa de música antiga, dessas que nem tem mais bailarina rodando, mas o som ainda toca. Rodo sua engrenagem antiga e início o depoimento junto com a música que invade o ambiente. Me misturo em meio aos objetos, experimento brincar de voo com um avião de madeira que tiro

<sup>2</sup> Palavra de origem inglesa para se referir às situações desconfortantes e constrangedoras vivenciadas por uma pessoa. Usuários das redes sociais, como o *Twitter*, tornaram popular o termo, que significa algo como "vergonhoso". A gíria é usada em discussões entre as gerações *Milennials* e Geração Z para justificar costumes e atitudes.



da caixa, revelo fotos de rostos rasgados e compartilho minha surpresa com o público

Cabe ressaltar o caráter híbrido desse tipo de produção artística, em que as fronteiras entre diferentes formatos e possibilidades são tênues ou totalmente embaçadas, o que corresponde, também, a um pensamento contemporânea sobre a produção em dança no campo da arte digital, apresentando uma dança que descobre na tecnologia um caminho para novas experiências estéticas e poéticas no contemporânea (Bastos e Pimentel, 2021, p. 481).

A apresentação acadêmica se torna um espetáculo, ou melhor dizendo, uma “Dança Depoimento” termo esse que o pesquisador Fernando Davidovitsch reflete na tese *O Jogo da Dança Israeli: Dança Depoimento como alternativa Cênico-Contemporânea*. Ao longo da pesquisa, ele percebe que a autobiografia é uma característica que se apresenta na Dança Depoimento, assim como “o 'pacto autobiográfico', a 'fala cotidiana' e a ruptura como fluxo de pensamento' são os princípios operadores que, quando conjugados e combinados, estruturam a base da linguagem coreográfica de uma dança depoimento” (Davidovitsch, 2022, p. 193).

Compartilho de memórias e histórias por meio do relato oral, ao mesmo tempo que teço reflexões e cito referências acerca da pesquisa aqui desenvolvida. Entro mais uma vez num local híbrido que me interessa bastante por proporcional a interdisciplinaridade de gêneros artísticos e campos do conhecimento.

O fluxo de movimentos dançados preenche uma menor quantidade da obra em relação à execução verbal dos depoimentos, podendo ser bem pouco e, até mesmo, nenhum. A dança nesse tipo de linguagem coreográfica é colocada em uma zona limite, levando os espectadores a se perguntarem se aquilo é ou não uma dança (Davidovitsch, 2022, p. 194).

É importante destacar como a ação de abrir caixas em busca de seus mistérios é uma prática que tenho realizado desde que me interessei pelos arquivos de família. Sempre que retorno à minha cidade natal, ainda encontro



algumas delas esperando para serem exploradas, o que me permite (re)organizar meu percurso.

No entanto, esse retorno não se limita à simples evocação de memórias; é também uma experiência marcada pela imperfeição, pois a seleção prévia do que acabo descobrindo molda meu encontro com esses arquivos. Creio que isso aconteça porque a instituição familiar (muitas vezes idealizada na nossa sociedade) é permeada por conflitos e segredos, frequentemente mantidos por razões morais, hierárquicas e sociais. A família é um local complexo no qual se mistura conflitos e afetos, de verdades compartilhadas e de segredos guardados a sete chaves.

Assim, a exploração dos arquivos familiares não apenas me conecta com o passado, mas também ensina sobre a natureza humana, a complexidade das relações familiares e a importância de preservar e respeitar a diversidade de narrativas que compõem nossa identidade.

De acordo com Francisco (2014) a historiadora Beatriz Kushnir salienta que arquivos não falam, eles respondem. Essa opinião reside na importância do poder simbólico do arquivo e na responsabilidade de quem vai formular perguntas a partir do acesso dos arquivos. Ao se debruçar sobre a organização e a disponibilidade das informações nos acervos do Departamento de Ordem Política e Social da Guanabara (Dops/GB), a autora percebe como os arquivos são fontes documentais complexas. Para ela:

Os documentos do Dops não devem ser tomados como a verdade da vida dos indivíduos neles registrada, mas sim como a expressão da lógica da desconfiança que permeava um órgão com características ditatoriais (Kushnir, 2006, p. 51).

Quer dizer, a leitura sobre os arquivos requer um minucioso olhar para compreender o que está nas entrelinhas do que não conseguimos enxergar. Por vezes, o silêncio, o vazio e a dúvida podem trazer questões pertinentes ao assunto.

No que tange o campo familiar, há uma difícil tarefa em costurar as narrativas que me são transmitidas, bem como de confirmar informações como

nomes, datas, locais e eventos que permanecem ocultos, deixando lacunas semelhantes a peças faltando em um quebra-cabeça.

Nesse contexto, a interação entre memória e esquecimento - termos comumente encontrados lados à lado – são mediadas pelas escolhas das famílias. Isso revela uma representação profunda da nossa relação com o passado: as fotografias se tornam fragmentos escolhidos da nossa história, destacando momentos significativos e, ao mesmo tempo, relegando outros ao esquecimento.

Essa dinâmica entre memória e esquecimento, por meio das imagens capturadas, enriquece nossa compreensão da forma como construímos e preservamos a narrativa de nossas vidas. Me lembra que, assim como um álbum de fotos é uma coleção seletiva de lembranças, nossa memória pessoal é um álbum constantemente curado e reinterpretado, onde cada imagem congelada é uma página única na história da nossa existência. Portanto, nossa relação com o passado é moldada não apenas pelo que escolhemos lembrar, mas também pelo que, com o tempo, permitimos que se perca na obscuridade do esquecimento.

Sobre isso, o líder indígena Ailton Krenak reafirma o invisível como mediações para se evocar uma história de apagamentos que possui consequências muitos reais quando levado em consideração as consequências da colonização para os povos originários:

A minha provocação sobre adiar o fim do mundo é exatamente sempre poder contar mais uma história. Se pudermos fazer isso, estaremos adiante o fim do mundo. É importante viver a experiência da nossa própria circulação pelo mundo, não como uma metáfora, mas como fricção, poder contar uns com os outros (Krenak, 2019, p. 13).

Desde o período da descoberta desses materiais, algumas coisas têm me sido reveladas como conta gotas que vão controladamente e aos poucos soltando os líquidos que há no recipiente. Ao ouvir os relatos percebo que a fuga é uma constante na vida de uma parte de meus familiares, seja por meio da Diáspora Asiática ou a Diáspora de pessoas do Norte/Nordeste para outros

estados em busca de melhores condições de vida e sobrevivência. Vou na contramão: quero praticar a lembrança como uma tecnologia da cicatrização.

Para quem quer saber e, nomeadamente, para quem quer saber como, o saber não oferece nem milagre, nem descanso. É um saber sem fim: a interminável aproximação do acontecimento e não a sua apreensão numa certeza revelada. Não há 'sim' ou 'não', 'sabemos tudo' ou 'negamos', revelação ou véu. Há um imenso véu – devido à própria destruição, bem como à destruição levada a cabo pelos nazis dos arquivos da destruição-, mas que se dobra, que levanta uma ponta e nos perturba de cada vez que um testemunho é ouvido por aquilo que diz através dos próprios silêncios, de cada vez que um documento é visto por aquilo que mostra através das suas próprias lacunas. É por essa razão que para saber também é preciso imaginar (Didi-Huberman, 2012, p. 112-113).

Mesmo que esteja usando os arquivos de minha família, não vejo como uma temática individual ou localizada na minha pessoa. As histórias, segredos, dificuldades de saber sobre nossos antepassados poderia muito bem ser a história de família de qualquer outra pessoa. Esse fato transcende as fronteiras individuais e geográficas.

### 3. Conclusão

Enquanto artista do corpo, penso a Dança como lugar onde se provoca movimentos. Acredito que, assim como Memória não é apenas arquivo, Tecnologia não é apenas aparato, Dança pode ser uma experiência mais ampla de trocas e possibilidades de expansão artística.

Abrir caixas e desvendar os segredos guardados em documentos, fotografias, registros de vídeos e relatos orais é, antes de tudo, uma maneira de reconectar com um passado cuja reconexão é seletiva e marcada por omissões. Ao enfrentar essa dualidade, somos desafiados a aceitar a imperfeição das narrativas familiares e a valorizar as lacunas e espaços em branco, pois são eles que nos lembram que o passado também é ruína.

Enquanto faço esse exercício de costurar as histórias que me são contadas, tenho que sempre recordar da importância de lembrar como a riqueza de nossa história familiar muitas vezes residem nas lacunas e nas partes ainda

não reveladas, que nos desafiam a continuar desvendando o que permanece oculto.

### Referências:

BASTOS, D. S.; PIMENTEL, L. Dramaturgy of the bodyimage in digital dance: first statements. *In: 10th International Conference on Digital and Interactive Arts - ARTECH, 2021, Aveiro. Proceedings of the 10th International Conference on Digital and Interactive Arts, 2021. p. 479-484.*

DIDI-HUBERMAN, G. **Imagens apesar de tudo**. Lisboa: les Éditions de Minuit, 2012.

DAVIDOVITSCH, F. **O jogo da dança israeli: dança depoimento como alternativa cênico-contemporânea, 2022**. Tese (Doutorado em Artes Cênicas) – Escola de Comunicação e Artes, Universidade de São Paulo, São Paulo, 2022.

EUGENIO, F.; FIADEIRO, J. **O encontro é uma ferida**. Excerto da conferência-performance Secalharidade de Fernanda Eugenio e João Fiadeiro. Lisboa: Culturgest, jun. 2012.

FRANCISCO, J. C. B. Fundamentos de pesquisa histórica em arquivos públicos. *In: I Encontro de pesquisa histórica PUC/RS, 2014, Porto Alegre. I encontro de pesquisa histórica. Porto Alegre RS: PUC/RS, 2014. v. 1. p. 1-2.*

KRENAK, A. **Ideias para adiar o fim do mundo**. São Paulo: Companhia das Letras, 2019.

KUSHNIR, B. Decifrando as astúcias do mal. **Revista do Arquivo Público Mineiro**, Belo Horizonte/MG, v. XLII, n. 1, p. 40-51, 2006.

MARTINS, L. M. **Performance do tempo espiralar: poéticas do corpo-tela**. Rio de Janeiro: Cobogó, 2021.

SILVA, A. **Álbum de família: a imagem de nós mesmos**. São Paulo: SENAC, 2008.

TAYLOR, D. **O arquivo e o repertório**. Performance e memória cultural nas Américas. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2013.

Alexandra Martins Costa (UFBA)  
issonaoeumcachimbo@gmail.com

É mestranda do Mestrado Profissional em Dança da UFBA. Investiga Memórias e Auto ficção nas criações artísticas de performance, instalação, fotografia e vídeo. Em Brasília, integrou o Corpos Informáticos (UnB) e a coletiva Tete a Teta. É membra do Elétrico: Grupo de Pesquisa em Ciberdança.

Mirella Misi (UFBA)  
mirellamisi@gmail.com

Profa. adjunta da Escola de Dança da UFBA. Vice-coordenadora do Programa de Pós-Graduação em Dança (PPGDANÇA) e professora permanente dos Programa de Mestrado Profissional em Dança (PRODAN). Coordenadora do Laboratório de Pesquisas Avançadas do Corpo (LaPAC). Co-lider do Elétrico: Grupo de Pesquisa em Ciberdança.

## Os camps de dança israeli no Brasil: fortalecendo a prática da *harkadá* no meio de suas comunidades judaicas

Fernando Davidovitsch (UFS)

Comitê Temático Dança, memória e história

**Resumo:** Os camps são eventos em que as pessoas realizam uma imersão de alguns dias, distanciando-se dos seus ambientes cotidianos, para vivenciarem intensivamente o aprendizado de danças novas para *harkadá*, que é uma manifestação cultural judaica que pode ser compreendida como bailes de dança circular israeli (tendo também muitas danças em fileiras). A denominação de “camp” para este tipo de evento possivelmente surgiu da ideia de acampamento (não de barracas) onde as pessoas viajam em grupo para um lugar longínquo de seu ambiente cotidiano para conviverem por dias, dormindo juntas em quartos coletivos. Há realização de camps em vários países, tendo adesão e participação de pessoas do mundo todo, amantes de *harkadá*. No Brasil, criou-se o primeiro camp há quase 30 anos e, desde então, iniciativas para a realização de outros seguiram acontecendo continuamente até os dias de hoje. O presente artigo apresenta um mapeamento dos camps já realizados em diferentes estados do país, trazendo uma abordagem panorâmica historiográfica sobre os mesmos. O método de coleta para tais informações foi com relatos e testemunhos, em entrevistas elaboradas com estruturas de perguntas abertas. Todas foram feitas por plataformas de videoconferência, como *Zoom* e *Google Meet*.

**Palavras-chave:** Camps; *Harkadá*; Dança Israelí; Brasil.

**Abstract:** Camps are events in which people immerse themselves for a few days, distancing themselves from their daily environments, to intensively experience learning new dances for *harkada*, which is a Jewish cultural manifestation that can be understood as Israeli circular dances. (also having a lot of dancing in rows). The name *camp* for this type of event possibly came from the idea of camping (not tents) where people travel in a group to a place far from their daily environment to live for days, sleeping together in shared rooms. *Camps* are held in several countries, with the participation of *harkadá* lovers from all over the world. In Brazil, the first *camp* was created almost 30 years ago and, since then, initiatives to hold others have continued to occur continuously to this day. This article presents a mapping of the *camps* already held in different states of the country, providing a historiographical overview of them. The collection method for such information was through reports and testimonies, in interviews designed with open question structures. All were done via video conferencing platforms, such as *Zoom* and *Google Meet*.

**Keywords:** Camps; Harkadah; Israeli dance; Brazil.



## 1. Introdução

*Harkadá* é um tipo de baile de dança israeli, cujas coreografias são em sua maioria realizadas em círculos, tendo também algumas em fileiras. Estas coreografias começaram a ser elaboradas há um século, sendo algumas dançadas até hoje e outras ficando no esquecimento. Todos os anos coreografias novas são criadas. Uma característica bem peculiar deste tipo de manifestação cultural é que se uma pessoa aprende uma determinada coreografia que foi elaborada para uma determinada música, esta pessoa conseguirá dançar esta mesma coreografia em qualquer *harkadá* de qualquer lugar do mundo. O termo que se utiliza para denominar uma coreografia de *harkadá* é *rikud* (tradução: dança). Denomina-se como *rikudei am* (tradução: danças do povo) a pluralidade de estilos que compõem o complexo conjunto que integra a dança israeli que se pratica nas *harkadot* (plural da palavra *harkadá*).

Camps são eventos nos quais as pessoas vão para ter um aprendizado em caráter intensivo de dezenas de *rikudim* (plural da palavra *rikud*), em poucos dias. A denominação de “camp” para este tipo de evento possivelmente surgiu da ideia de acampamento em que as pessoas viajam em grupo para um lugar longínquo de seu ambiente cotidiano para conviverem por dias, dormindo juntas em quartos coletivos. Ainda que no Brasil, na maioria das vezes, os camps tenham sido realizados em hotéis, as outras características deste tipo de evento se mantiveram e, por isso, preservou-se este nome. Camp é uma oportunidade de estudo para todas as pessoas interessadas em *harkadá*, desde professores, coreógrafos e profissionais na área, até dançarinos amadores desta prática cultural judaica. No Brasil, o primeiro foi criado há quase 30 anos. Até então, apenas havia tido cursos mais direcionados para a formação



de professores e coreógrafos na área<sup>1</sup>, ou seminários<sup>2</sup> voltados para *markidim* (*markid* é um professor e instrutor de *rikudei am*. *Markidim* é o plural desta palavra). Este artigo apresenta um mapeamento dos camps já realizados em diferentes estados do país, trazendo uma abordagem panorâmica historiográfica sobre os mesmos. O método de coleta para tais informações foi com relatos e testemunhos, em entrevistas elaboradas com estruturas de perguntas abertas. Todas foram feitas por plataformas de videoconferência.

## 2. Camps de São Paulo

### 2.1. Shigaon

O camp Shigaon foi o primeiro do Brasil. Este era organizado em São Paulo e durou do ano de 1994 até 2003. Tudo começou quando Gabriel Almog e as irmãs Adriana Gordon e Lilian Gordon viajaram juntos para o camp *Hora Keff*, de Nova Iorque, em 1993, que teve duração de 6 dias, com ensinamentos de cerca de 25 *rikudim*, ministrados por 6 *markidim*. Os três, muito entusiasmados com tudo o que estavam vivenciando ali, discutiram entre si, levantando a indagação: “Vamos fazer um camp no Brasil?”

Além de se sentirem estimulados pela própria dinâmica daquele tipo de evento, eles perceberam que realizar um camp poderia ser uma ação que fortaleceria muito o universo da dança israeli no meio de sua comunidade judaica. Até aquele momento, os novos *rikudim* chegavam a “conta gotas”. Quando um professor e coreógrafo viajava para fora, trazia uma ou duas danças para ensinar e isto era uma coisa que acontecia esporadicamente. Viram que a realização de um camp tinha potencial para mobilizar de forma até então inédita o universo do *rikudei am* no Brasil, sendo um tipo de evento que propunha uma

---

<sup>1</sup> Mais informações sobre o primeiro curso de formação para professores e coreógrafos de dança israeli podem ser encontradas no artigo *Jewish Women and Israeli Dance in Brazil* (Davidovitsch, 2021), disponível no *link* nas referências.

<sup>2</sup> Como foi o caso do 1º. Seminário de Dança Folclórica em Ingá, SP, em 1979, organizado pelo coreógrafo israelense Guiora Kadmon, conforme citado por Espindola (2005).

intensiva imersão no aprendizado de numerosos *rikudim*. Shigaon, a palavra de onde vem o título, é uma expressão em hebraico que significa “que loucura!”.

Não queriam que o Shigaon fosse vinculado a qualquer instituição, pois tinham a intenção de alcançar todos os interessados, professores, coreógrafos e dançarinos. Chamaram, assim, para integrar a equipe coordenadores de dança de diferentes instituições: Alberto Broner Worcman (conhecido como Gingi), que era o coordenador de danças do Clube Macabi, e Alain Sinai, que era o coordenador de danças do Clube “A Hebraica” de São Paulo (este fez parte da equipe apenas nas primeiras edições). Contaram em algumas ocasiões com contribuição e ajuda de outros *markidim*, como Paulo Gil Heilborn e Patrícia Knoplech.

Não tinham objetivos lucrativos e os custos cobrados seriam para cobrir as despesas, tais como: gastos com os espaços de realização (com exceção da primeira e última edição, que foram sediadas por clubes israelitas de São Paulo, todas as demais aconteceram em hotéis); equipamentos como som, microfone, e outros de necessidades técnicas; materiais que eles forneciam para os participantes, como apostilas (que tinham o conteúdo sobre as danças ensinadas, com descrição dos passos, as letras e traduções) e fitas (que depois de um tempo passou a ser cd’s) com as músicas; camisetas do evento; brindes que se entregavam em jogos e dinâmicas que eles faziam; dentre outros.

Para a seleção do repertório de *rikudim* a serem ensinados, Gabriel Almog foi de papel fundamental, pois, além dele já ter um grande acervo de material por ser um frequentador assíduo de camps mundo afora, ele era muito bem relacionado com os *markidim* de Israel e de outros países. Como sócio-proprietário da empresa Dynacon, ele tinha acesso a recursos tecnológicos avançados que serviam muito para auxiliar aulas de dança e, com esta qualidade, diversos profissionais da área mantinham contato com ele. Desta maneira, para organizarem a seleção das danças, ele, além de já ter muito material atualizado adquirido em camps, facilmente conseguia as filmagens e as músicas com vários coreógrafos e *markidim*. Importante destacar que esta equipe organizadora se propunha a fazer um equilíbrio no repertório de ensino,

não se voltando apenas para as danças novas, mas também atentos às danças antigas que consideravam importantes que a comunidade dançante de *harkadá* tivesse conhecimento. Um importante diferencial do camp Shigaon para a maioria dos outros ao redor do mundo era que eles mesmos eram quem ensinavam as danças, não sendo um tipo um camp que tinha como base estrutural convidar um *markid* para conduzir os *chuguim* (aulas com ensinamentos de *rikudim*. “Ch” faz som de “rr”) e *harkadot*.

A programação era minuciosa, com divisão de horários dos ensinamentos das danças, das refeições, das *harkadot*, das maratonas<sup>3</sup>, etc. Tinham outras diferentes atividades como show de talentos e gincanas que exploravam conhecimentos sobre dança israeli, seus coreógrafos e outras informações deste universo cultural. Não vinham pessoas do exterior, mas de diversos estados do Brasil como, além de São Paulo, do Rio de Janeiro, de Porto Alegre e de Curitiba. Era um bom lugar para a comunidade da dança israeli se conhecer.

Mesmo que o camp Shigaon carregasse a marcante característica de serem as próprias pessoas da equipe organizadora que ensinavam as coreografias, em duas edições houve participação de *markidim* estrangeiros: no 5º Shigaon, que foi tratado como uma edição comemorativa, convidaram o coreógrafo israelense Avner Naim; em 2001, teve a edição especial Shigaon-Brazilula, que era a junção dos camps Shigaon com o Hilula, organizado pelo coreógrafo israelense Gadi Bitton, no qual vieram também os *markidim* Mishael Barzilay, Yaron Carmel e Yaron Bem Simhon.

Depois de tantos anos envolvidos na realização do Shigaon, que demandava muito trabalho e dedicação para todos os quatro organizadores deste camp e, ao verem outras iniciativas para realização de camps, como é o caso do Clube “A Hebraica” de São Paulo, que resolveu criar o camp Kadmon, eles reconheceram que cumpriram a missão do que se propuseram a fazer, cessando, assim, suas ações.

---

<sup>3</sup> O que se chama de “maratona” no meio do *rikudei am são harkadot* que duram muitas horas chegando a render uma noite e madrugada inteira até o amanhecer do dia.

## 2.2. Kadmon

O primeiro Kadmon foi uma realização do Clube “A Hebraica” de São Paulo, encabeçado por Liza Karina Mandelbaum, coordenadora de danças da instituição na época. Foi um camp que, diferentemente do Shigaon, teve como proposta trazer coreógrafos convidados de fora. Ocorreram três edições consecutivas, nos anos de 2004, 2005 e 2006, entre os meses de abril e maio, e uma última, 10 anos depois, em 2016, em junho. Tamanho intervalo de tempo entre a terceira e quarta edição pode ser explicado pelo fato de que Allon Idelman assumiu a coordenação de *harkadot* na Hebraica (SP) em 2005-2006, tornando-se, assim, o principal responsável pelo Kadmon 2006, mas saiu no ano seguinte (2007). Retornou ao clube em 2015, assumindo novamente o cargo de coordenador de *harkadot* (juntamente com Sharon Catach Feinstein Bacal), quando ele resolveu retomar tal camp que ficou parado uma década.

O nome Kadmon é uma homenagem ao coreógrafo israelense Guiora Kadmon (1937-2002)<sup>4</sup>, que foi *sheliach* (um líder comunitário) de dança no clube Hebraica-SP nos anos de 1970-80, fundando *lehakot* (*lehaká* significa grupo de dança israeli. *Lehakot* é o plural da palavra) na instituição e sendo o diretor geral do primeiro Festival Carmel<sup>5</sup>, realizado por esta mesma instituição. Sobre o procedimento para estruturação do camp Kadmon, existia já um certo modelo de trabalho para a equipe organizadora, haja vista a experiência que tinham com o grandioso Festival Carmel. No decorrer das edições, contou-se também com participação de pessoas da *tzevet* (palavra em hebraico que significa equipe) de dança da instituição, como Patrícia Knoplech, Arthur Hamer, Mona Laham, Stela Bijo e Sabrina Srul. Nas três primeiras edições do Kadmon, o *markid* convidado foi o Rafi Ziv e na quarta foi Dudu Barzilay.

<sup>4</sup> Mais informações sobre Guiora Kadmon podem ser encontradas no *site* de Helio Plaper, disponível em <https://helio71.wixsite.com/grupo-de-danca/blank-ck70>. Lá consta um texto escrito por sua viúva, Yael Kadmon.

<sup>5</sup> Mais informações sobre o Festival Carmel podem ser encontradas no artigo *Festivais de dança israeli no Brasil* (Davidovitsch, 2022), disponível no *link* nas referências.

O fato de ser um camp de realização da Hebraica (SP), os organizadores tinham todo o amparo institucional para desenvolver suas ideias e executar. Diversos setores do clube assumiam algumas funções, como o departamento de marketing, que ajudava na divulgação, fazendo os banners, administrando conteúdos nas redes sociais e outros veículos de mídia, etc. A organização do camp tinha o auxílio para cada detalhe estrutural, por exemplo: se alguém precisasse de um som, bastava fazer uma ficha técnica, que chegando lá o teria conforme solicitado.

As três primeiras edições do camp Kadmon foram feitas em hotéis. No último camp fizeram no próprio espaço da Hebraica por contenção de custos para o aluguel do lugar. Em todos os camps Kadmon, a programação era intensiva manhã, tarde e noite, tendo também espaço para momentos de lazer. Tentava-se propiciar para os participantes alguns mimos, como presentes, camisetas, dinâmicas com *quizz* e prêmios, dentre outras iniciativas para cativar quem estava no evento.

Nas três primeiras edições, o público que participava era quase inteiramente de São Paulo. A média quantitativa de participantes pode ser estimada entre 80 e 120 pessoas. O quarto Kadmon, em 2016, foi o maior, com uma quantidade de quase 200 pessoas, vindo muita gente de fora, pois, além de que viajar ficou mais barato, eles também divulgaram no ano anterior, no camp Machol Brasil, de Porto Alegre, onde estavam presentes muitas pessoas de diversos países e estados do Brasil.

### 2.3. Tropicália

Em 2007, Allon Idelman, quando saiu da coordenação de *harkadot* do Clube “A Hebraica” de São Paulo, juntou-se com Charlotte Vogel para a criação de um camp institucionalmente independente, que eles deram o nome de Tropicália. Este nome era para dar um aspecto de brasilidade ao camp, que tinha como plano contar com a participação de dançarinos de fora no decorrer das edições. Os dois já tinham uma relação de parceria, pois Charlotte Vogel havia

sido sua assistente de *harkadá* na Hebraica. O primeiro Tropicália aconteceu em outubro de 2007, no Clube Macabi, e não teve nenhum *markid* convidado. Foi um projeto ousado, pois não contavam com o apoio de nenhuma instituição. Participaram deste camp 50 pessoas.

Convidaram vários *markidim* de São Paulo para conduzir os ensinamentos. Mesmo que o camp tenha sido uma organização dos dois, a sua execução foi de caráter bastante coletivo, com a contribuição dos *markidim* que ensinaram, cada um, uma dança. Cada um fez seu estudo sobre a coreografia ensinada e isto era em uma época em que não se tinha a facilidade de acesso aos conteúdos de *harkadá* que se tem hoje com o auxílio do recurso do youtube.

No ano seguinte quiseram fazer algo maior. Então, em outubro de 2008 fizeram a segunda edição, que trouxe o *markid* israelense Kobi Michaeli. Fizeram em São Paulo mesmo. Gabriel Almog cedeu um lugar no bairro Bom Retiro, de sua empresa Dynacon. Ainda que sem fartos recursos para divulgação, vieram aproximadamente 80 participantes, contando brasileiros, americanos, argentinos e uruguaios. Eles iriam fazer uma terceira edição do Tropicália em 2009, mas, devido a uma grande crise econômica que assolou o mundo naquele ano, eles resolveram não assumir este risco. Por não terem feito em 2009, as coisas acabaram esfriando, as pessoas indo para outros projetos e instituições e o camp Tropicália cessou a realização de suas edições.

## 2.4. Maagal

O camp Maagal é uma realização da CIP (Congregação Israelita Paulista), organizado pela professora e coreógrafa Denise Pripas Schinazi e pela coordenadora geral de dança da instituição Simone Kabijo. *Maagal* é uma palavra do hebraico que significa círculo, o que justifica o título para o camp que trabalha com coreografias de *harkadá*. O ano do primeiro Maagal foi 2017. A CIP tem uma casa em Campos de Jordão onde fazem colônia de férias e outras atividades e eventos e foi neste espaço que resolveram realizar o camp.



Buscaram contrabalançar as atividades de *chuguim*, *harkadot* e maratonas juntamente com um bom tempo para o desfrute da bela cidade de Campos de Jordão e o convívio entre os participantes. Havia a proposta que este camp tivesse um caráter um pouco mais intimista. Não era um camp para 200 pessoas, sendo, assim, um modelo um pouco diferente dos demais. A média de público era por volta de 30 pessoas, sendo quase inteiramente de pessoas de São Paulo.

Foram realizadas duas edições: uma em 2017 e uma em 2019, que tiveram o tempo médio de 3 e 4 dias, ocorrendo entre os meses de maio e junho. Na primeira edição, o *markid* convidado foi o carioca Arthur Lerer e na segunda foi o israelense (atualmente residente nos EUA, em Los Angeles) Sagi Azran. Para os ensinamentos, ambos trouxeram coreografias próprias e também de outros coreógrafos, cujas escolhas se davam a partir de conversas entre as organizadoras do camp e eles. O modelo de cronograma de atividades do segundo Maagal seguiu o mesmo do primeiro.

Segundo Denise P. Schinazi, este camp foi muito bom para consolidar ainda mais o movimento de dança da CIP, as *harkadot* que aconteciam lá dentro e o grupo em si. Por ser uma camp mais intimista e ter mais interação, algumas pessoas que não eram da turma da CIP e que foram ao camp (tanto em uma edição quanto em outra) se identificaram com o grupo e, assim, a *harkadá* da CIP acabou crescendo também. O plano desde a realização da primeira edição do Maagal era que este fosse feito a cada 2 anos, porém, com a chegada da pandemia do COVID-19, houve uma desarticulação sobre esta ideia. Tal retomada ainda está para ocorrer.

## 2.5. Yesh

O camp *Yesh*, que aconteceu em abril de 2023, foi uma realização da Escola Alef Peretz, tendo como organizadoras Sharon Catach Feinstein Bacal e Daniela Mederdrut Milinov. Este surgiu pela vontade das mães de se unirem para fazerem dança além das aulas que elas praticavam enquanto seus filhos estavam na escola. Por se tratar de um evento da escola, cujo público alvo são



crianças e adolescentes, deveriam articular as ideias para atender o desejo destas mães ao mesmo tempo que deveriam cumprir com uma proposta de formação educativa para os alunos. Assim, chegaram à decisão de realizar um camp. Levaram o projeto para o presidente da escola, Marcelo Davidovici, e tiveram todo apoio da escola com suas equipes, como a financeira, uma equipe para design gráfico, divulgação e marketing e outras mais para as necessidades que aparecessem.

Em relação ao nome Yesh, elas queriam que fosse algo mais jovem, uma expressão que fosse fácil e que ficasse marcada na cabeça das pessoas. Passaram por muitos nomes e quando uma delas falou “Yesh”, este ficou. Trata-se de uma expressão em hebraico que significa “deu certo”, “foi”, “rolou”! Para este camp convidou-se três *markidim*: Elad Shtamer, Michael Barzelai e André Luiz Schor. Os dois primeiros são israelenses e o terceiro é um brasileiro, carioca, que hoje mora em Israel.

Um total de 218 participantes vieram para este camp. Para a inscrição, fizeram um questionário para saber se as pessoas eram avançadas, intermediárias ou iniciantes no conhecimento de *rikudim*. Então fizeram um cronograma para atender todos. Tinham momentos que estavam acontecendo danças simultaneamente para os três níveis (iniciante, intermediário e avançado). O camp foi realizado no Hotel Terras Altas, em São Paulo, que tem uma estrutura com muitas salas, possibilitando ter espaço para todas estas aulas dos diferentes níveis ao mesmo tempo.

Em relação à parte pedagógica, o camp não se limitou apenas às atividades práticas nos *chuguim*, mas houve também outras estratégias voltadas para o conhecimento acerca do universo da *harkadá*. Fizeram um álbum de figurinhas, que abordava 22 *markidim* e para cada um escolheram uma média de 5 coreografias suas. Ali contava-se um pouquinho das biografias de cada um deles, juntamente com 5 figurinhas de algumas de suas danças. No último dia, na maratona mais longa, deram a oportunidade de as pessoas criarem suas próprias figurinhas com fotos que foram tiradas durante o camp. Então cada pessoa só completava o seu álbum na última maratona. Aquele álbum se tornou

assim um material de recordação de cada um naquele camp. Outra ação diferenciada deste camp foi o “arquivo confidencial” (como o do modelo do programa do Faustão) para os *markidim* (foram atrás de familiares e amigos que contassem histórias).

Todo o bem-sucedido acontecimento do Yesh deveu-se muito a um empenho coletivo da *tzevet*. Por exemplo, no material do arquivo confidencial os depoimentos vinham sempre em línguas diferentes, então tinha uma equipe responsável em fazer as edições colocando as legendas traduzidas em todos os vídeos; Tinha equipe responsável por fazer atividades extras, como brincadeiras, gincanas com prêmios; uma coreógrafa ficou responsável pela confecção das *chalot* (tradicional pão trançado judaico “Ch” nesta transliteração faz som de “rr”); tiveram pessoas que vieram dar workshops de outros temas; além da equipe da escola (do financeiro, design, divulgação, marketing, etc).

Sobre os resultados benéficos, destacam-se: 1) as crianças e os alunos, saíram deste camp modificados e pessoalmente transformados; 2) mais pessoas de diferentes faixas etárias passaram a manifestar interesse em buscar *harkadot*; 3) tiveram alunos que foram com a família e que não eram da dança que gostaram tanto que acabaram entrando em *lehakot*; 4) muitas pessoas se sentiram atraídas para irem em outros camps, como o Machol Brasil, já agendado para o ano seguinte (2024).

### 3. Camp do Rio de Janeiro

#### 3.1. Rokdim be Rio

No ano de 1997, um momento em que o *rikudei am* no Rio de Janeiro estava bastante forte, com *harkadot* cheias, os irmãos Ilana Barbosa e Luiz Filipe Barbosa estavam em um pós ensaio com o coreógrafo Mauro Botner e numa conversa informal levantaram a ideia de fazer um camp no Rio de Janeiro. Eles já vinham frequentando camps como o Shigaon, de São Paulo, e o Machol Europa, na Inglaterra, e há tempos pensavam na ideia de fazer um camp do Rio de Janeiro. Chegaram à conclusão “por que não fazer?” No ano seguinte, em

1998, realizaram o primeiro Rokdim be Rio, no Clube Med Rio de Janeiro. As outras edições (foram 5 no total) ocorreram nos hotéis Gamela e Vilarejo. A equipe organizadora formada por estes três foi a mesma nos dois primeiros anos e nos outros três ficaram só os irmãos. Durante o período de existência do Rokdim be Rio, este funcionava com edições anuais, sempre acontecendo entre os meses de outubro e dezembro. A única edição em que trouxeram um *markid* de fora foi a primeira, que veio o israelense Nir Dor. Nas demais, por questões financeiras, todas as atividades e ensinamentos das danças foram conduzidas por eles mesmos.

A proposta do camp era trazer as tendências dos ensinamentos no decorrer do ano (coreografias novas, que se tornariam hit de *harkadá*). Tinham uma adesão pequena de pessoas de fora, apenas umas poucas de São Paulo. Mesmo que o foco fosse o *rikudei am*, o camp tinha uma atmosfera de colônia de férias também, então além dos *chuguim* e *harkadot*, eles davam umas atividades mais lúdicas para os adultos, como gincanas, por exemplo, e um tempo para aproveitarem o local. O cronograma estruturava-se com dois ou três blocos de ensinamentos durante o dia, tendo estes momentos extras nos entremeios, e encerrando com uma *harkadá* todo final de noite. Normalmente a duração era de 3 a 4 dias.

Em relação ao quantitativo de público, na primeira edição tiveram aproximadamente 150 pessoas e em outras edições algo em torno de 50 a 100. Não tinham patrocínio algum, nem apoio de qualquer entidade. As inscrições eram as principais fontes para arcar com os custos, como o aluguel do local e *markid* convidado (conforme ocorreu na primeira edição). O nome Rokdim be Rio veio da referência de uma assinatura que eles tinham com um instituto centralizador dos *rikudim* criados ao redor do mundo, que era o Rokdim. Por esta assinatura, eles recebiam regularmente um cd com músicas e fitas de vídeo com os ensinamentos das danças novas. Faziam, então, uma seleção das danças que tinham o perfil do público deles para ensinar.

Ilana Barbosa reconhece que o Rokdim Be Rio contribuiu para impulsionar um movimento de *rikudei am* no meio carioca, que já era forte

naquela época. Ela frisa que, olhando o atual movimento do *rikudei am* no Rio de Janeiro, este se perdeu muito porque não houve uma cuidadosa manutenção para com ele. Existe hoje para os professores de *rikudei am* o importante desafio de reativar a sua vitalidade no meio da comunidade judaica carioca.

## 4 Camp de Porto Alegre

### 4.1. Machol Brasil

A primeira edição do Machol Brasil (*machol* também é uma palavra que se traduz como dança) foi em novembro de 2015, em Gramado. O camp foi organizado por Lucas Fridman Schwetz, Amanda Chmelnitsky de Mattos Schwetz e Bruno Fridman Schwetz, em ação conjunta com a Fundação Kadima. Eles queriam mobilizar ações para a promoção de camps no Brasil, visto que já havia muitos anos que nada mais se fazia neste aspecto (o último tinha sido o Tropicália, em São Paulo, no ano de 2008). Além disso, percebiam que, em meio à comunidade judaica gaúcha, estava havendo uma tendência de dar mais importância ao trabalho com *lehakot* do que com *harkadot*. A prática do *rikudei am* era dentro das *lehakot* e na escola, onde a dança israeli é disciplina curricular. Não tinham muitas aulas específicas de *rikudei am* além destes espaços e começaram, então, a promover turmas e aulas pela cidade. Quem não dançasse mais nas *lehakot* ou na escola poderiam continuar dançando nestes lugares.

Como o casal Lucas e Amanda Schwetz já tinham experiência como diretores do *Festival Choref*, tradicional festival de dança israeli de Porto Alegre<sup>6</sup>, já haviam estabelecido relações com alguns coreógrafos e *markidim* estrangeiros que vieram nestes como convidados. Nesta primeira edição do Machol Brasil, os *markidim* que conduziram os *chuguim* e *harkadot* foram o Gadi Bitton e Yaron Carmel. O cronograma foi recheado de atividades diversificadas

---

<sup>6</sup> Mais informações sobre o Festival Machol Brasil podem ser encontradas no artigo *Festivais de dança israeli no Brasil* (Davidovitsch, 2022), disponível no [link](#) nas referências.

com *chuguim*, *harkadot*, maratona e outros tipos de eventos para descontrair, como festas, coquetéis, jogos com *quizz*, workshops de outras modalidades de dança e show da *Lehaká Kadima* (representando a comunidade judaica gaúcha). Este primeiro camp lotou o espaço, vindo um total de aproximadamente 250 pessoas. Possivelmente, isto se deve ao fato de, além da cidade de Gramado ser um bom atrativo para o público, aquele ano estava bom para a economia não só no Brasil, como em outros países (da Argentina vieram aproximadamente 70 pessoas). De outros estados do Brasil, vieram pessoas de São Paulo, Curitiba e Rio de Janeiro.

O segundo Machol Brasil ocorreu em 2019, no mês de maio, no hotel Vila Ventura, perto de Porto Alegre. Preferiram fazer num lugar mais isolado onde as pessoas viessem dançar e relaxar. Os *markidim* convidados foram Rafi Ziv e Michael Barzelai. Como os três organizadores começaram a viajar mais para outros camps em outros países, começaram a conhecer um maior número de gente deste meio, então vieram pessoas da Inglaterra, dos EUA, Áustria, Austrália, do México e do Chile. De outros estados do Brasil, vieram pessoas dos mesmos lugares da primeira edição. Ainda assim houve uma expressiva diminuída no número de pessoas, vindo um total de 175, devido ao período de crise econômica que afetou os países da América Latina, que compareceram em muito menor quantidade desta vez. A estrutura do cronograma de atividades do camp seguiu o mesmo modelo da primeira edição.

Estão já organizando a terceira edição, que será realizada no mesmo lugar do segundo, com uma quantidade de inscrição já suficiente para lotar o espaço, que comporta até 240 pessoas. Há gente vindo dos EUA, Canadá, Budapeste, Austrália, Córdoba, Buenos Aires, Montevideo, Rio de Janeiro, São Paulo e Curitiba. Os *markidim* convidados são Dudu Barzilay, Michael Barzelai, Marcelo Marianoff e André Luiz Schor.

Para esta terceira edição houve uma mudança em relação à equipe organizadora. Nas duas primeiras, o camp era uma realização da Fundação Kadima com os Harkadoidos (que era o nome do grupo de *harkadá* comandado pelos três organizadores do Machol Brasil). No momento, o grupo Harkadoidos

está parado com suas aulas de *rikudei am*. Lucas Fridman Schwetz passou a ser o presidente da Fundação Kadima, então, como neste ano o camp está sendo feito unicamente por esta mesma, a organização não é mais algo de duas entidades atuando juntas. Mudou, desta maneira, o modo de funcionamento da equipe organizadora, mas quem continua mais à frente, em termos de estrutura do camp ainda é o casal Lucas F. Schwetz e Amanda C. M. Schwetz. Ele dirige mais a parte de gestão e ela mais a parte artística. Bruno Fridman Schwetz não está integrando a equipe desta vez.

Relatou-se em entrevista que estes camps incentivaram as pessoas a quererem praticar mais o *rikudei am*. O camp Machol Brasil movimenta a dança israeli de outra maneira que as pessoas da comunidade judaica gaúcha estavam acostumadas, que era em festivais, em situações festivas, com grupos se apresentando em palcos, com público mais jovem. Os camps passaram a atender pessoas mais velhas que querem continuar praticando o *rikudei am*. Aumentou muito o número de adeptos ao *rikudei am* em POA. O Machol Brasil fez com que mais pessoas no Brasil se interessassem por camps.

## 5. Considerações

Pode-se considerar que hoje o Brasil já construiu uma tradição de camps, haja vista que se completarão 30 anos da realização do primeiro e que, desde então, outros foram realizados continuamente. Conforme observação dos entrevistados do primeiro camp (o Shigaon) no Brasil, este tipo de ação criou uma união da comunidade dançante do *rikudei am*. Antes não se tinham as mesmas danças sendo dançadas em *harkadot* no Rio de Janeiro, São Paulo e Porto Alegre. Este aspecto de pessoas de diferentes regiões estarem dançando as mesmas danças, cada um em sua própria *harkadá*, começou com a realização dos camps. Eles observaram também que os festivais de dança israeli passaram a dar mais espaço, valor e atenção às *harkadot* depois do surgimento dos camps. Basicamente em todas as entrevistas pontuou-se o fortalecimento que os camps dão para o movimento de *harkadá* em suas comunidades. Em



algumas entrevistas pontuou-se também como o fortalecimento do movimento de *harkadá* favorece o número de pessoas que buscam ir a camps. É uma relação de retroalimentação: ao mesmo tempo que o movimento de camps tende fortalecer o movimento de *harkadá*, o movimento de *harkadá* tende a fortalecer o movimento de camps.

### Referências:

DAVIDOVITSCH, F. Jewish women and israeli dance in Brazil. In: **Shalvi/Hyman Encyclopedia of Jewish Women**. 23 jun. 2021. Site Jewish Women's Archive. Disponível em: <https://jwa.org/encyclopedia/article/israeli-dance-in-brazil>. Acesso em: 15 nov. 2023.

DAVIDOVITSCH, F. Festivais de Dança Israeli no Brasil. In: **VII Encontro nacional de pesquisadores em dança, 2022**, edição virtual. Anais eletrônicos: [https://proceedings.science/anda/anda-2022/trabalhos/festivais-de-danca-israeli-no-brasil?lang=pt-br&check\\_logged\\_in=1#download-paper](https://proceedings.science/anda/anda-2022/trabalhos/festivais-de-danca-israeli-no-brasil?lang=pt-br&check_logged_in=1#download-paper). Salvador: Associação Nacional de Pesquisadores em Dança – Editora ANDA, 2022. p. 1071-1085. Acesso em: 15 nov. 2023.

ESPÍNDOLA, S. S. **Nos passos do Kadima: a dança israeli no Rio Grande do Sul**. Organização e edição de Susana Sondermann Espíndola. Porto Alegre: Fundação Israelita Brasileira de Arte e Cultura Kadima, 2005.

PLAPER, H. **Dança folclórica israeli no Brasil**. Disponível em: <https://helio71.wixsite.com/grupo-de-danca>. Acesso em: 15 nov. 2023.

Fernando Davidovitsch (UFS)  
fernandodavidovitsch@gmail.com

Professor adjunto no curso de Dança, da UFS. Doutor em Artes pela USP. Mestre, especialista e graduado em Dança pela UFBA. Graduado em Letras (Português/Literatura) pela UFOP.



## A política e a dança: do Ballet de Luís XIV ao bailado soviético

Francisco de Paulo D'Avila Junior (UFMG)

Comitê Temático Dança, Memória e História

**Resumo:** O presente texto propõe uma reflexão sobre a relação da dança e a política em duas situações em que houve tal aproximação: o *Ballet* de corte de Luís XIV e o bailado soviético que se estabeleceu pós-Revolução Russa de 1917. No período de Luís XIV, o *ballet* na corte francesa era uma representação do poder monárquico, reforçando a centralização do poder e a hierarquia social. Por outro lado, o bailado na antiga União Soviética foi usado como uma ferramenta de propaganda para promover os ideais do regime comunista, enfatizando a coletividade, a igualdade e a força do Estado. Ao analisar esses dois momentos históricos distintos, a pesquisa buscou destacar como a dança foi manipulada e adaptada para servir aos interesses ideológicos de cada período, demonstrando a evolução e adaptação da forma artística em resposta aos contextos políticos. Para tanto, foram chamados para a discussão do texto autores que há muito se dedicam às pesquisas em relação ao tema, como Christiana Ezrahi, Sofia do Amaral Osório, Jennifer Homans e Simon Morrison.

**Palavras-chave:** Dança; Política; Poder; *Ballet*.

**Abstract:** This text proposes a reflection on the relationship between dance and politics in two situations in which there was such an approximation: the Court Ballet of Louis XIV and the Soviet ballet that was established after the Russian Revolution of 1917. In the period of Louis XIV, the Ballet in the French court was a representation of monarchical power, reinforcing the centralization of power and social hierarchy. On the other hand, ballet in the former Soviet Union was used as a propaganda tool to promote the ideals of the communist regime, emphasizing collectivity, equality and the strength of the State. By analyzing these two distinct historical moments, the research sought to highlight how dance was manipulated and adapted to serve the ideological interests of each period, demonstrating the evolution and adaptation of the artistic form in response to political contexts. To this end, authors who have long dedicated themselves to research on the topic, such as Christiana Ezrahi, Sofia do Amaral Osório, Jennifer Homans and Simon Morrison, were invited to discuss the text.

**Keywords:** Dance; Policy; Power; Ballet.

## 1. Introdução

As evidências históricas demonstram que a dança tem sido um elemento fundamental da experiência humana, desde os primórdios das sociedades, assumindo ao longo do tempo diferentes perspectivas e funções. Na linha do tempo da história, a dança desempenhou diferentes papéis, desde rituais religiosos, de cerimônias de fertilidade, nascimento e morte, até formas de comunicação e expressão artística. Nesse sentido, em diferentes culturas, a dança assumiu diversas formas e significados, moldando-se de acordo com os contextos sociais, religiosos e políticos, refletindo os valores e crenças de uma sociedade em constante evolução.

Na dança primitiva, durante os primórdios da humanidade, essa expressão servia como meio de conexão com a natureza, de sobrevivência e de agradecimento. Na Antiguidade Clássica, a dança era parte integral da cultura grega e romana, sendo apreciada em cerimônias religiosas, festivais e peças teatrais, ganhando estilos e formas mais elaboradas. Já na Era Medieval, a dança manteve sua importância, porém foi influenciada pelas restrições morais e religiosas da época, sendo usada tanto em contextos religiosos como nos movimentos cortesões e nas festividades populares, refletindo costumes e valores da sociedade medieval.

Além de suas expressões culturais e sociais, a dança frequentemente se entrelaçou com contextos políticos, servindo como um reflexo das ideologias dominantes, um meio de expressão para o poder político ou, em contrapartida, como uma forma de resistência aos sistemas estabelecidos. Ao longo de vários períodos históricos, a dança foi utilizada como uma ferramenta para promover agendas políticas, sustentar estruturas de poder e, simultaneamente, emergir como um veículo de resistência e contestação, desafiando as normas estabelecidas e manifestando discordâncias com ideologias dominantes.

A cooptação da dança por ideologias é um fenômeno complexo que demonstra a capacidade de diferentes sistemas políticos em instrumentalizar formas de arte para seus próprios propósitos. A história revela inúmeros casos

nos quais a dança foi agenciada por ideologias dominantes, seja para afirmar valores e identidades, como no *Ballet* de Corte de Luís XIV, ou para difundir ideologias totalitárias, como o caso da União Soviética.

A partir de sucessivos reinados da monarquia francesa, desde a regência de Henrique II e sua esposa italiana Catarina de Médici, até o apogeu dos *Ballets* de Corte de Luís XIV, a dança passou a ser institucionalizada e utilizada como instrumento político para reafirmar o poder e os valores absolutistas. Da mesma forma, durante o Bailado Soviético pós-Revolução Russa (1917), a dança foi empregada como um meio de transmitir ideais comunistas e unir a sociedade em torno dos princípios revolucionários. O *ballet* passou a ser controlado pelo Partido Comunista e, através de uma cartilha que determinava o conteúdo a ser explorado nas criações, havia censura, perseguição de artistas que se recusavam a seguir tal cartilha e a ampla divulgação do *ballet* como a grande arte do regime soviético.

Portanto, caro(a) leitor(a), o texto aqui apresentado pretende fazer um breve voo panorâmico sobre esses dois momentos históricos em que a dança se viu envolta em tramas políticas e narrativas panfletárias, em benefício de estruturas de poder já consolidadas ou em fase de consolidação. Compreender esses momentos-chave na história da dança revela não apenas a manipulação política da arte, mas também destaca a capacidade da dança de refletir e influenciar ativamente a narrativa social e política, oferecendo reflexões importantes para a área da dança e para a compreensão mais ampla dos usos e impactos dessa expressão artística na sociedade.

Para tanto, buscou-se, por intermédio de um levantamento bibliográfico, apontar as principais características de cada um dos eventos, através de autores que há muito se dedicam a pesquisar sobre a temática. Contribuem no debate estudos dos seguintes autores: Christiana Ezrahi, Sofia do Amaral Osório, Jennifer Homans e Simon Morrison.

## 2. O *Ballet de Corte* de Luís XIV

O *ballet* é uma dança que surgiu nas cortes renascentistas italianas, por volta dos séculos XV e XVI, com o objetivo de entreter a nobreza em festas aristocráticas. Foi por influência de um casamento real que essa forma de dança se espalhou pela França, atingindo seu ápice no século XVII. Por influência da nobre italiana Catarina de Médici, que virou Rainha Consorte da França de 1547 até 1559, como esposa do rei Henrique II, o *ballet* passou a ser institucionalizado, se tornando, ao longo do tempo, instrumento político usado para transmitir mensagens e reafirmar o poder da monarquia.

Os deslumbrantes *Ballets de Corte* eram espetáculos que envolviam diversas artes, como poesia, teatro, pintura, e a dança era representada nos intervalos da orquestra. Segundo a pesquisadora Sofia do Amaral Osório:

Catarina levou consigo uma trupe de músicos e dançarinos quando se mudou para França. Em 1581, Balthazar de Beaujoyeulx (maestro musical e mestre de dança italiano, a despeito de seu sobrenome francês) criou a seu pedido, o *Ballet Comique de La Reine*, um espetáculo que fascinou a nobreza de toda a Europa exibindo figurinos e cenografia luxuosos ao longo de mais de cinco horas de duração. Este é considerado o primeiro balé de corte (Osório, 2016, p. 50, grifos da autora).

Ainda sobre isso, a autora afirma:

Cabe observar que, neste momento, aqueles que executavam as coreografias não eram ainda profissionais, mas os próprios nobres, escolhidos de acordo a proximidade à realeza que, por sua vez, figurava nos papéis centrais das obras (Osório, 2016, p. 50).

De acordo com a autora, podemos observar uma relevância política através da institucionalização da dança pela monarquia, na medida em que a posição de cada nobre no salão revelava sua importância e proximidade com os monarcas regentes. No entanto, foi no século XVII, durante o reinado de um dos monarcas mais longevos da história, Luís XIV, também conhecido como *Rei Sol*, que o *ballet* e a política passaram a ter relações mais estreitas. Jennifer Homans

ressalta que “nenhum monarca deu tanta ênfase à veneração do corpo do rei como o filho herdeiro de Luís XIII, Luís XIV” (Homans, 2012, p. 38).

Para o poderoso rei, que estreou na dança aos 13 anos, o *ballet* não era apenas um divertimento ou um meio para atingir a exuberância corporal, mas era também assunto de Estado. Foi durante o seu reinado que os Balleys de Corte evoluíram para o *ballet* que conhecemos hoje, refinando a técnica e criando novas regras e convenções.

Com início em 1669, e no perímetro rural da grandiosa Paris, o sucessor de Luís XIII, Luís XIV, tomou como missão transformar um modesto castelo de caça, erguido por seu antecessor, em um extraordinário palácio para a Corte Real. O objetivo de Luís XIV ao transferir a Corte de Paris para Versalhes, em parte, significava obter mais poder da nobreza, transformando o castelo no centro da monarquia e do absolutismo francês.

A construção do Castelo de Versalhes significava para a dança uma das principais dinâmicas do que representava o *ballet* para Luís XIV. Para um castelo que chegou a abarcar mais de 24 mil pessoas, o *ballet* passou a ser parte integrante da vida na corte, sendo uma das três atividades principais. “A dança há muito que era vista como um dos três principais exercícios da nobreza, juntamente com equitação e porte de arma” (Homans, 2012, p. 42). A partir da consolidação e relevância do *ballet* para a corte, Luís XIV, em 1661, fundou a Real Academia de Dança. De acordo com Homans:

No alvará da nova instituição, Luís XIV descrevia o seu intento com algum pormenor ‘A arte da dança (...) é muito vantajosa e útil para a nossa nobreza e para as outras pessoas que têm a honra de nos abordar, não só em tempos de guerras, nos nossos exércitos, mas também em tempos de paz, nos nossos ballets’ (Homans, 2012, p. 42).

O objetivo da Academia Real de Dança foi normatizar o ensino e a prática da dança nacionalmente, no entanto, a Academia também contribuiu de forma significativa no desvio da dança das artes marciais para a etiqueta e a disciplina da corte. Historicamente, a dança era percebida como uma espécie de arte militar complementar, visto que “os professores de dança muitas vezes

acompanhavam os nobres em excursões militares para evitar interrupções na aprendizagem” (Homans, 2012, p. 42).

O interesse de Luís XIV pela dança também figurava a capacidade de afirmar uma ideia absolutista vangloriada pelo rei. O que se convencionou chamar de “Direito Divino dos Reis” foi uma doutrina política e tinha como objetivo dar maiores poderes aos monarcas e evitar qualquer possibilidade de contestação de seus privilégios, visto que eles eram “indicados” por Deus. No caso de Luís XIV, percebemos melhor isso ao observar um dos espetáculos mais prestigiados de seu reinado; ele interpreta o papel de Rei Sol no bailado *Ballet de la Nuit* (1653), o que motiva seu apelido histórico de Rei Sol. Com doze horas de duração, o momento mais triunfal dizia respeito à chegada de Luís XIV como Apolo, o Rei Sol, no amanhecer, em que, paralelamente à sua imagem, os raios de sol entravam pelos vitrais do *Hôtel du Petit-Bourbon*, em Paris. O filme de 2000 *Le Roi Danse* (*O Rei Dança*) narrou essa história, e a cena descrita acima pode ser visualizada apontando a câmera do celular para o Qr Code (Figura 1) abaixo:



Fig. 1. Qr Code, Filme *Le Roi Danse* (2000).

**Audiodescrição da imagem:** Imagem de um código de barras bidimensional para ser escaneado pela câmera de um aparelho celular *smartphone*.

### 3. O bailado soviético

A história do *ballet* russo remonta aos tempos imperiais, desde o século XVII com o Czar Pedro, o Grande, passando por sua sucessora, a imperatriz Anna Ivanova, responsável por fundar a primeira escola de *ballet* na



Rússia em 1738, até o reinado do último Czar Nicolau II, momento em que o grande bailarino Marius Petipa se tornou o principal coreógrafo do Ballet Imperial (hoje conhecido como Ballet Mariinsky).

Com a Revolução Russa de 1917, e a abolição da monarquia, a história do *ballet* ganhou novos contornos, se tornando, com o controle do Partido Comunista, uma das maiores expressões da cultura russa, conhecida e divulgada por todo o mundo. Tal ascensão tinha como pano de fundo o interesse dos revolucionários em reafirmar os ideais do regime, através de uma arte clássica e enraizada na cultura popular.

Do seu camarote a prova de balas, no Teatro Bolshoi de Moscou, o Grande Líder Josef Stalin (1878-1953) observava no palco um *ballet* diferente daquele praticado durante sucessivos reinados, que já não divertia ou expressava as hierarquias e estilos da corte. O objetivo foi alterado, e, a partir da revolução de outubro, o *ballet* deveria ser capaz de educar e exprimir o povo. Nesse sentido, o *ballet* era considerado ideal para essa tarefa, pois segundo Jennifer Homans:

Ao contrário do teatro, da opera ou do cinema, o ballet tinha a virtude de ser uma arte de palco russa que não precisava da língua russa para ser compreendida ou apreciada. As suas raízes imperiais pouco importavam; era uma linguagem universal acessível a toda gente, desde trabalhadores semianalfabetos a embaixadores estrangeiros sofisticados - e especialmente (durante a Guerra Fria) aos americanos (Homans, 2012, p. 382).

Nos anos 30, período em que Stalin se consolidava como um dos mais importantes ditadores do regime soviético, o *ballet* sob seu escrutínio foi facilmente controlado e em todos os aspectos de sua produção. Segundo Homans, “de todas as artes de palco, o *ballet* talvez fosse a mais fácil de controlar”. Ainda segundo a autora:

Nos piores anos do regime de Estaline - quando um verso num poema podia levar a prisão ou a morte - os escritores, compositores e até os dramaturgos podiam recolher-se num exílio interior e trabalhar em privado; podiam esconder a sua obra na gaveta da secretária, para ser recuperada em tempos mais brandos. Mas o ballet não tinha gaveta: não tinha uma notação escrita estandardizada e não podia ser registrado de modo fiel, e muito menos anotado rapidamente e posto



de lado. Os bailarinos e os coreógrafos tinham por isso pouco remédio (Homans, 2012, p. 383).

A relação que se estabeleceu entre artista e Estado significava fazer cedências. E, na maioria das vezes, existia por parte dos bailarinos um sentimento de gratidão, visto que muitos vinham de extratos sociais economicamente desfavorecidos, sendo acompanhados pelo Estado, desde a moradia até a alimentação. Escolas de *ballet* se espalharam por todas as províncias soviéticas: “Em meados dos anos 60, segundo um historiador, a União Soviética já tinha fundado com êxito dezenove escolas de ballet por todo o país” (Homans, 2012, p. 384).

Se, por um lado, a ambiguidade encontrada nos passos de um bailarino pudesse sugerir alguma ameaça, o abstrato deu espaço para movimentos que contavam histórias, tornando o bailado soviético dramas mudos (pantomimas) que expressavam os valores e as crenças do regime. As ideias de um dos maiores nomes do teatro russo, Constantin Stanislavski (1863-1938), inspiraram o Ballet soviético na construção do que se convencionou a chamar de Realismo Socialista. O fundador do Teatro de Arte de Moscou propunha uma ação cênica mais realista, contra a teatralidade e o exagero na representação. O trabalho focava a construção de ações amparadas em recordações emocionais e personagens psicologicamente elaboradas. O *ballet* russo absorveu essas ideias, primeiramente por Alexander Gorski (1871-1924), um importante bailarino e coreógrafo, através de uma série de danças experimentais, exibidas nas duas primeiras décadas do século XX. Mas foi a partir da década de 1930, muito em parte através dos passos de Galina Sergejewna Ulanova (1910-1998), umas das maiores bailarinas do *dram-balet* russo, que o realismo soviético vigorou.

Uma frase famosa atribuída a Stalin sobre os artistas, “os engenheiros da alma humana”, resumia o objetivo do realismo socialista para o regime. De acordo com Jennifer Homans (2012, p. 387), no realismo socialista, “um bailado tinha de contar uma história clara e edificante sobre os trabalhadores heroicos, mulheres inocentes e homens corajosos”. Bailados, como *A Fonte de*

*Bakhchisarai* e a *Papoila Vermelha*, são exemplos dessa cartilha determinada pelo regime, que havia proibido a abstração presente nas danças, em detrimento de um *ballet* que pudesse educar o povo e elevar os valores estabelecidos pela revolução.

Com avanço da Segunda Guerra Mundial (1933-1945) e a invasão das tropas de Hitler ao território soviético, o *ballet* assumiu posição marcante tanto no *front* de batalhas quanto no dia a dia do cotidiano das cidades russas atacadas e em conflitos. Para o regime, o interesse das tropas alemãs não era apenas pelo território russo; a cultura soviética também estava sob ataque. Simon Morrison, em seu livro *Bolshoi Confidencial*, descreve uma fotografia que revela um ensaio de *ballet* em meio aos escombros de destruição:

Uma fotografia do tempo da Guerra ilustra uma aula de balé ao ar livre em uma cidade russa destruída. As moças estão de pé na terceira posição em tábuas jogadas sobre a lama, e um tronco fino serve de barra. Crianças usando lenços debruçam-se em outro tronco e as observam atentamente, bem como um trabalhador de gorro e blusa camponesa (Morrison, 2017, p. 302).

De acordo com Morrison, os estudantes de *ballet*:

[...] que permaneceram em Moscou e não tinham ocupado o lugar dos seus pais como auxiliares de saúde e maquinistas ficaram sob a guarda do bailarino Mikhail Gabovich, um dos aclamados Romeus da Julieta de Galina Ulanova (Morrison, 2017, p. 302).

Na Figura 2, a fotografia histórica descrita acima pode ser observada:



Fig. 2. Aula de Balé em cidade destruída na Rússia. Fonte:  
<https://br.pinterest.com/pin/362539838733297755/>.

**Audiodescrição da imagem:** Foto em plano horizontal. Em um terreno ao ar livre, crianças e adolescentes praticam *ballet*. Da esquerda para a direita, há sete moças apoiando-se em uma cerca improvisada de madeira, com vestidos e sapatilhas. Tábuas de madeira servem de apoio para seus pés para praticarem *ballet* em uma superfície plana, ao invés do terreno enlameado que constitui a paisagem da foto. Ao fundo das jovens, há um grupo de pessoas, homens e mulheres, as observando. Há três pessoas no topo do telhado de uma casa voltadas em direção às jovens. À frente das moças, debruçadas sobre a cerca de madeira, duas crianças estão de costas para a câmera, não sendo possível perceber seus rostos. À direita, há um homem observando as jovens, apoiado em uma estrutura de madeira, trajando roupas típicas do século XX.

Diante do triunfo da antiga União Soviética na Guerra, os clássicos europeus passaram a dominar as temáticas das produções do *ballet* na Rússia. Fábulas que já eram sucessos em todo o mundo sofreram algumas alterações para que pudessem dar conta da propaganda soviética e debochar do fracasso da Alemanha. Obras como *Cinderela* e *Romeu e Julieta* fizeram extremo sucesso, e os principais personagens apresentavam conotação política, como é o caso da *Cinderela* que representava a Rússia e sua madrasta que representava a Alemanha nazista, com o evidente triunfo final da *Cinderela*.

Após a morte de Stalin, seu sucessor Nikita Serguêievitch Khrushchov continuou a exigir que o *ballet* contribuísse para moldar a consciência do povo. Um decreto de dezembro de 1957, expedido pelo Ministério da Cultura, institucionalizou ainda mais o *ballet* como instrumento de propaganda soviética. O decreto enfatizava e promovia o *ballet* como a grande arte do regime,

regulamentava todos os níveis da produção artística e reforçava a necessidade de novas criações amparadas no realismo soviético, a fim de ampliar o poder do regime a níveis internos e externos do território russo. Além disso, afirmava a necessidade de atrair novos autores e compositores para o *dram-ballet*. Para a autora Christiana Ezrahi:

*Emphasizing and promoting Russia's great cultural legacy was Only one aspect of the Soviet cultural project. Using this cultural legacy for consolidating and expanding Soviet power was arguably even more important from the regime's point of view (Ezrahi, 2012, p. 70).<sup>1</sup>*

Durante a Guerra Fria (1947-1991), o interesse do regime pelo *ballet* perpassava também o objetivo de divulgar o suposto sucesso da antiga União Soviética a níveis internacionais. Os bailarinos se tornaram também emissários desse ideal, mas não isentos dos controles ditatoriais nas viagens. Como exemplo, é possível citar o caso do grande bailarino Rudolf Nureyev (1938-1993), que desertou durante uma temporada do Ballet Kirov em Paris. Através de espões, os movimentos de cada bailarino eram severamente vigiados para que eles não se desviassem de seus compromissos. Nureyev fugia dos acompanhantes para encontrar seus amigos franceses, o que fez com que fosse convocado a voltar a Moscou. Com medo de represálias, o bailarino pediu asilo ao governo francês, o que lhe foi concedido.

#### 4. Conclusão

O *ballet* de corte, durante o reinado de Luís XIV na França, foi uma forma de arte que o monarca usou para consolidar e demonstrar seu poder absolutista. A dança desempenhou um papel crucial nesse contexto, pois o rei era um dançarino talentoso e frequentemente se apresentava em produções de *ballet*. Ele usava seu talento para dança como uma forma de simbolizar e exibir seu poder e majestade, estabelecendo uma associação entre a elegância, a

<sup>1</sup> Tradução livre: “Enfatizar e promover o grande legado cultural da Rússia era apenas um aspecto do projeto cultural soviético. Usar esse legado cultural para consolidar e expandir o poder soviético foi sem dúvida ainda mais importante do ponto de vista do regime”.

graciosidade da dança e a sua autoridade real. Luís XIV constantemente dançava papéis principais em performances de *ballet* de corte, projetando a imagem de um líder virtuoso e magnífico.

As coreografias eram muitas vezes elaboradas e grandiosas, destacando não apenas a habilidade do rei, mas também a opulência e a grandiosidade da corte. Além disso, o rei usava o *ballet* como uma ferramenta política, pois as apresentações eram oportunidades para ele fortalecer alianças, exercer influência sobre a corte e exibir o esplendor e o controle da monarquia absolutista. Assim, a dança no contexto do *ballet* de corte de Luís XIV foi uma ferramenta poderosa para reforçar a imagem e a autoridade do monarca na sociedade da época.

No contexto da antiga União Soviética, a utilização da dança, especialmente do *ballet*, como um instrumento panfletário, foi um reflexo do uso da arte para promover os valores e ideais do regime comunista. O *ballet*, com sua beleza e graça, foi habilmente empregado como uma ferramenta propagandística, transmitindo não apenas entretenimento, mas também os princípios e a ideologia do Estado soviético.

Essa manipulação artística mostrou como a expressão cultural pode ser politicamente direcionada para influenciar as massas, servindo como um lembrete das complexidades e do poder da arte quando utilizada em prol de um propósito político específico. Essa prática ressalta o impacto e a interseção entre arte, política e cultura, gerando um legado duradouro sobre o uso da dança como um veículo de mensagens e ideologias em períodos históricos específicos.

Tanto no Ballet de Corte de Luís XIV quanto na utilização pela União Soviética, a dança demonstra seu potencial multifacetado de influenciar e refletir as complexidades políticas e ideológicas de uma sociedade. Essa dualidade reforça o papel da dança não apenas como uma forma artística, mas como um espelho dinâmico das tensões, mudanças e narrativas políticas ao longo do tempo. No entanto, essa cooptação também pode limitar a liberdade artística e a diversidade de expressão, muitas vezes impondo restrições criativas e restringindo a autenticidade da arte em prol de agendas políticas determinadas.

A relação entre dança e ideologia reflete a tensão entre a liberdade criativa e a manipulação artística para servir a propósitos políticos, destacando a influência mútua e a delicada balança entre expressão artística e agendas ideológicas.

### Referências:

EZRAHI, C. Art versus politics: the Kirov's Artistic Council. *In: Swans of the Kremlin: ballet and power in Soviet Russia*. Pittsburg: University of Pittsburger Press, 2012. p. 67-101.

HOMANS, J. Ultrapassados? O ballet comunista de Estalinine a Brejnev. *In: Os anjos de Apolo: uma história do ballet*. Lisboa: Edições 70, 2012.

HOMANS, J. Os reis da dança. *In: Os anjos de Apolo: uma história do ballet*. Edições 70: Lisboa, 2012.

MORRISON, S. Censura. *In: Bolshoi confidencial: os segredos do balé russo desde o regime tsarista até os dias de hoje*. Trad. Cristina Cavalcanti. Rio de Janeiro: Record, 2017.

OSÓRIO, S. do A. O governo dos homens sobre a dança e o governo da cultura. *In: Teatro de dança Galpão: experimentações em dança e práticas de resistência durante a ditadura civil-militar no Brasil*. Curitiba: Editora Prismas, 2016.

Francisco de Paulo D'Avila Junior (UFMG)  
davilafrancesco@gmail.com

Professor, artista e pesquisador. Mestre em Artes pelo PPG da Escola de Belas Artes da Universidade Federal de Minas Gerais (UFMG). Licenciado em Teatro pela Universidade Federal de Pelotas (UFPel), com mobilidade acadêmica na Universidade de Coimbra/PT, cursando Licenciatura em Estudos Artísticos por meio do programa de Bolsas Ibero-Americano do Santander Universities.



## Dança jazz moderna sob um possível olhar das performances culturais: arte, ensino e vivências

Marcos Paulo Gomes de Araújo (UFG)  
Victor Hugo Neves de Oliveira (UFPB)

Comitê Temático Dança, Memória e História

**Resumo:** A dança jazz (*jazz dance*) faz parte da história da dança como uma linguagem com características, metodologias e vertentes que são possivelmente consequências de uma trajetória com muitas nuances. Esta modalidade ainda hoje é ensinada em muitos lugares do mundo, inclusive no Brasil. Em um processo de hibridização a partir de vários tipos de danças diaspóricas, ela ganhou contornos específicos quando foi sistematizada para o palco e, conseqüentemente, para o ensino e transmissão/replicação a partir de danças canônicas ensinadas/praticadas nos Estados Unidos da América na perspectiva cênica, tal como as danças moderna e clássica. A dança, mais especificamente a dança jazz moderna pode ser categorizada como atos de transferências vitais (Taylor, 2013), visto que traz consigo um repertório acumulado não apenas de técnicas e metodologias, mas de histórias, lutas, superação, inovação e contextos específicos que não podem deixar de ser registrados. Levando em consideração a Performance como "um objeto e/ou forma de operar o conhecimento que transita pelos estudos transculturais e étnicos" (Taylor, 2013, p. 27) e que conta com o corpo na transmissão do conhecimento (incorporação), entende-se que o estudo da dança jazz como performance cultural se justifica pela necessidade de reflexão e discussão acerca dos temas que fazem parte dessa arte que é vivenciada em escolas, academias e estúdios de dança pelo Brasil.

**Palavras-chave:** Dança jazz; Performance Cultural; História, Transculturação, Ensino.

**Abstract:** Jazz dance is part of the history of dance as a language with characteristics, methodologies, and aspects that are possibly consequences of a path with many nuances. This modality is still taught today in many places worldwide, including Brazil. In a hybridization process with various types of diasporic dances, it gained specific contours when it was systematized for the stage and consequently for teaching and replication based on canonical dances taught/practiced in the United States of America from a scenic perspective, such as modern and classical dances. Dance, more specifically modern jazz dance, can be categorized as acts of vital transference (Taylor, 2013), as it brings with it an accumulated repertoire not only of techniques and methodologies but of history, struggles, overcoming, innovation, and specific contexts that cannot be unregistered. Taking into consideration Performance as "an object and way of operating knowledge that passes through transcultural and ethnic studies" (Taylor, 2013, p. 27) and that relies on the body in the transmission of knowledge (incorporation), it is understood that it is clear that the study of jazz dance as a cultural performance is justified by the need to record, reflect and discuss the themes that are part of this art that is experienced in schools, academies and dance studios throughout Brazil.

**Keywords:** Jazz dance; Cultural Performance; History; Transculturation; Teaching.



## 1. Introdução

A dança jazz (*jazz dance*) faz parte da história da dança como uma linguagem com características, metodologias e vertentes que são possivelmente consequências de uma trajetória com muitas nuances. Esta modalidade ainda hoje é ensinada em muitos lugares do mundo, inclusive no Brasil. A dança jazz se materializa entre o final do século XIX e início do século XX como uma dança executada nas praças, salões de bailes, eventos e apresentações culturais (Guarino; Oliver, 2015; Stearns; Stearns, 1994). Esta dança passa por fases diversas até chegar a sua fase cênica e ensinável em escolas e estúdios de dança e ganha vários nomes e vertentes como, dança jazz moderna, ou tradicional ou clássica.

Neste estudo temos a intenção de contar uma possível história de uma vertente da dança jazz (*Jazz Dance*), a dança jazz moderna (*Modern Jazz Dance, Traditional Jazz Dance, Classic Jazz Dance*), em um recorte histórico a partir da década de 1970 até os dias atuais, visto que neste período esta linguagem ganhou visibilidade na mídia e em filmes trazendo à tona várias técnicas que foram sistematizadas para consolidação desta modalidade nos EUA e, posteriormente, no Brasil.

A dança jazz, no final da década de 1950 em Hollywood e, em seguida, na Broadway, começou a ser ensinada de maneira formal e se destacou como um dos tipos de dança que preparava bailarinos/bailarinas para atuação em filmes e espetáculos musicais. Ao longo dos anos, coreógrafos/coreógrafas com seus estilos pessoais e suas técnicas foram se tornando reconhecidos estabelecendo o que podemos considerar como uma espécie de “padronização” de técnicas de dança jazz que até hoje são consideradas para representar essa linguagem de dança (Henry; Jenkins, 2019).

A dança jazz moderna despontou como uma das vertentes mais fortes dentro do processo de tornar a dança que era, anteriormente, praticada nos eventos culturais abertos, salões, bailes e festas, em uma experiência cênica. Em uma hibridização a partir de vários tipos de danças diaspóricas, a dança jazz

moderna ganhou contornos específicos quando foi sistematizada para o palco e, conseqüentemente, para o ensino e transmissão/replicação levando em consideração as danças que já eram ensinadas/praticadas nos Estados Unidos da América na perspectiva cênica como a dança moderna e a dança clássica. Então aqui já é possível entender o porquê de uma quantidade significativa de termos e nomenclaturas dessas duas linguagens de dança serem utilizadas durante as aulas de jazz.

Algumas características das danças afrodiaspóricas são partes constituintes e peculiares da dança jazz moderna. Nesse contexto, alguns autores apontam a polirritmia, o policentrismo e a improvisação como os princípios mais comuns relacionados à estética de ascendência africana.

A **polirritmia** é a conectividade entre expressão física e interpretação do movimento de dança misturado com os ritmos cruzados e acentos dentro da música. O **policentrismo** é a destreza de subdividir os movimentos do corpo usando suas diferentes partes ao mesmo tempo. A **improvisação** é a imediata expressão de dança e movimento sem preparação, criando uma conexão espontânea, física e emocional com a música (Henry; Jenkins, 2019, p. 14).<sup>1</sup>

Sheron Wray (2014) destaca também que a dança jazz “é centrada em quatro princípios derivados da estética africana: ritmicidade, uma formidável relação com a música, improvisação e dinâmica de apresentação.”<sup>2</sup> (Wray apud Guarino & Oliver, p. 12, tradução nossa).

Poderíamos falar sobre as diversas tipologias de jazz, mas neste trabalho a atenção será direcionada a dança jazz moderna/tradicional/clássica. Esta vertente foi uma das pioneiras a chegar nos estúdios de dança, salas de aula e espaços formais de educação com a sistematização do ensino/transmissão levando em consideração a hibridização em um processo de

<sup>1</sup> “*Polyrhythmics – the connectivity between the physical expression and interpretation of dance movement to the intricate, crossed rhythms and accents within the music. Polycentrism – denotes the dexterity to subdivide the body movements, using differing parts of the body at the same time. This quality is aligned to the differing layers and sounds in the music and musical instrumentation. Improvisation – the immediate expression of dance and movement without preparation, creating a spontaneous physical and emotional connection and individual creative expression to the music.*”

<sup>2</sup> “*Jazz Dance is centered on four principles derived from an African aesthetic: rhythmicity, a formidable relationship with music, improvisation and dynamic play*”.

transculturização. A fase histórica da dança jazz, que consideraremos aqui como cênica, ganha uma perspectiva diferenciada da dança dos clubes, eventos e salões. Os elementos sociais observados anteriormente entre os africanos e as africanas, afro-americanos e afro-americanas e demais dançarinos e dançarinas, como o dançar em círculo passa a ser substituído por dançar para uma frente única, espelho de sala de dança ou no palco de frente para a plateia; a improvisação continua sendo uma característica importante, entretanto, uma proposta coreográfica previamente estruturada para conjuntos de pessoas ou para um/uma dançarino/a ganha cada vez mais espaço. A partir disso, percebe-se alterações de uma linguagem de dança tanto no aspecto cultural como social. No processo de constituição da dança jazz considerada cênica, mas especificamente a dança jazz moderna, os elementos considerados previamente como características descritas anteriormente ganham um outro direcionamento.

## 2. Uma dança cênica e híbrida?

Dolores Kirton Cayou (1971) aponta que nesta fase de surgimento da dança cênica o preconceito racial era extremamente forte, os professores e as professoras negras não tinham espaço no *mainstream*<sup>3</sup> e o que acabava acontecendo era que professores e professoras brancas iam fazer aulas e dançar com professores negros para aprenderem as movimentações e, por vezes, até adaptá-las para ensiná-las e coreografá-las atendendo assim a uma demanda daquela época. Esse fato histórico, por vezes, até hoje, não é do conhecimento de pessoas que vivenciam a dança jazz, pelo desconhecimento acerca de sua origem e por um apagamento/embranquecimento histórico imposto pelo racismo estrutural que há anos acaba por promover o esquecimento de pessoas pretas nas práticas de criação, transmissão e consolidação de danças.

---

<sup>3</sup> Não estavam entre as principais opções de busca para coreografar grandes espetáculos/eventos no teatro, no cinema e/ou na televisão.

Ao longo dos anos bailarinos/bailarinas, coreógrafos/coreógrafas e professores/professoras atuaram para que houvesse uma sistematização do ensino da dança jazz na vertente moderna/tradicional e o nome de Katherine Dunham não pode ser esquecido. Uma mulher negra, bailarina, coreógrafa, antropóloga, pesquisadora das danças afrodiáspóricas que deixou um legado extremamente importante para dança norte-americana. Dunham realizou pesquisas antropológicas em países africanos, asiáticos e nas Américas Central e do Sul sobre as danças étnicas e diáspóricas, os rituais, as cerimônias e incorporava os resultados de suas pesquisas às suas propostas coreográficas e de ensino de dança. Katherine Dunham teve um papel primordial em colaborar com sua técnica codificada de dança moderna com as primeiras aulas de jazz.

De acordo com Saroya Corbertt (2015) e Joanna Dee Das (2017) os isolamentos (isolations), por exemplo, são uma das mais significativas contribuições de Dunham para a dança jazz moderna. Os isolamentos são movimentos que foram codificados a partir da pesquisa que Dunham realizou no Caribe e são exemplos de movimentos da estética afrodiáspórica que dependendo da forma como são realizados podem ser trabalhados dentro do aquecimento e de acordo com a alteração de padrão estabelecido podem colaborar no desenvolvimento de outras vivências. Outras contribuições de Dunham para as aulas de jazz são os movimentos fluidos da coluna vertebral e do tronco na execução de coreografias, bem como a movimentação pélvica também em isolamento.

Vale ressaltar que esses movimentos todos fazem parte da técnica codificada por Dunham que ainda hoje é ensinada nos Estados Unidos da América dentro de uma metodologia específica e nas aulas de dança jazz é possível perceber grande parte deles; entretanto, pode-se verificar algumas alterações que foram surgindo e se estabelecendo a partir do contato com outras diversas influências. De todo modo, é importante sublinhar que esses movimentos não surgiram do nada, mas sim de um conjunto de pesquisas e vivências; Dunham os estudou, estruturou, dançou, experimentou, coreografou e sistematizou para que pudessem ser ensinados nos Estados Unidos. Em seu

processo de formação, Dunham estabeleceu princípios interculturais estudando balé clássico, dança moderna com Martha Graham (um dos expoentes da dança moderna norte americana) e práticas rituais e coreográficas das comunidades africanas e em diáspora, realizando pesquisas e apresentações, por exemplo, na cidade do Rio de Janeiro (Brasil), onde estudou os cultos de candomblé e algumas outras danças, como o samba, para incorporá-las ao seu acervo de coreografias e espetáculos (Ferraz, 2017).

A primeira mulher negra, bailarina e coreógrafa a ter uma companhia de dança com pessoas negras nos Estados Unidos contribuiu significativamente com a dança jazz cênica. Katherine Dunham colaborou com nomes conhecidos por criarem suas metodologias de ensino de dança jazz como Gus Giordano que foi um dos primeiros professores a registrar em livro os ensinamentos que aprendeu tanto com ela quanto com Jack Cole. Não podemos também deixar de citar as contribuições da senhora Dunham à bailarina negra brasileira Mercedes Baptista, que após diálogos e intercâmbios com a norte-americana fundou sua própria companhia de dança no Brasil.

Outro nome que merece ganhar destaque por também trabalhar no processo de constituição da vertente moderna da dança jazz é o bailarino e coreógrafo Jack Cole. Jack, um homem branco com formação em balé clássico e dança moderna, foi e é considerado nos Estados Unidos como um dos grandes ícones da dança jazz moderna, pois se tornou conhecido por incrementar o repertório de movimentos com elementos de outras culturas; aquilo que ele inicialmente chamava de “estilo livre”. A força na execução dos movimentos é característica peculiar na proposta de Cole (Hill, 2001). Os códigos de movimentos que ele aprendia nos clubes de dança, em que se dançava *Lindy Hop* e *Jitterbug*, essencialmente frequentado por pessoas negras, eram trazidos para as salas de aula, para os espetáculos, para os filmes que ele tinha que coreografar. Jack Cole não assumia a sua dança como dança jazz moderna, esse título lhe foi atribuído por trazer elementos de “dança moderna americana, danças sociais afroamericanas, técnicas de danças indianas orientais como Bharata Natyam, que eram dançadas ao som do *Bebop* uma variação musical

da música jazz da década de 1940. Destaca-se que ele aprendeu as técnicas de dança indiana e sem mudar muita coisa passou a dançá-las com as músicas norte-americanas trazendo a seriedade de toda movimentação aprendida ao *swing* proposto nas músicas. Os isolamentos também foram e são comportamentos motores incorporados a partir das danças orientais e trabalhados por Cole em suas propostas coreográficas e aulas.

Jack Cole também ampliou seu vocabulário de movimento estudando as danças caribenhas, sul-americanas, espanholas e incorporando-as em suas coreografias e espetáculos. Parte das impressões de movimento dessas culturas foram de alguma forma sistematizadas e ensinadas aos bailarinos e às bailarinas, coreógrafos/coreógrafas e professores/professoras em uma relação orgânica com o ritmo e o *swing*. As mudanças propostas por Cole às danças e seu empreendimento de levá-las aos palcos proporcionou uma experiência que culminou também por um lado no surgimento dessa vertente da dança jazz.

Ao trazer as contribuições de Jack Cole e Katherine Dunham a intenção não é conceder mérito apenas aos dois pelo surgimento da dança jazz moderna, mas ilustrar, por meio de seus trabalhos, a genealogia histórica dessa vertente do jazz. O contexto histórico do trabalho dessas duas e das demais personagens da dança jazz é de pós-guerra (2ª Guerra Mundial), em um país com forte segregação racial, com economia abalada e que buscava investir no entretenimento para minimizar o impacto das perdas e ganhos ocasionados pelo desgaste bélico. A dança ganha papel especial em filmes e peças teatrais que tanto em Hollywood quanto em Nova York passam a ter destaque e visibilidade.

No Brasil, as técnicas ensinadas nos EUA chegaram através de bailarinas/os e coreógrafas/os que ministraram cursos e/ou coreografaram espetáculos. Professores e professoras renomados/as da dança jazz vieram ao Brasil propagar o ensino das suas metodologias, dentre os quais podemos citar JoJo Smith, um homem negro que tem papel importante na construção da dança jazz tanto nos EUA quanto no Brasil e pouco registro existe sobre ele e seu empenho em promover o ensino de dança jazz. Outro destaque que precisa ser



dado é ao bailarino e coreógrafo norte-americano Lennie Dale que muito contribuiu também no mesmo período.

Poucos são os registros em língua portuguesa sobre a dança jazz no Brasil e até mesmo nos Estados Unidos. No Brasil, especificamente, raros são os autores/autoras que registraram essa história e ainda há carência de trabalhos que deem conta de traçar um panorama do ensino e vivência da dança jazz no país. Atualmente, a maior parte dos registros acerca desse tipo de dança é em inglês, o que limita alguns professores, professoras, estudantes, bailarinos e bailarinas o acesso ao conhecimento histórico, às técnicas codificadas e ao contexto do surgimento de uma dança que ainda hoje se faz presente em grandes festivais, em mostras de danças, em escolas de dança, em escolas formais, em espetáculos, na TV e nas mídias sociais.

### 3. Uma performance vista com lentes das performances culturais

A dança jazz moderna pode ser categorizada como atos de transferências vitais (Taylor, 2013), visto que traz consigo um repertório acumulado não apenas de técnicas, estilos, mas de histórias, lutas, superação e inovação e contextos específicos que não podem ser ignorados nem podem deixar de ser registrados. Por isso, ao considerarmos a Performance como "um objeto e/ou forma de operar o conhecimento que transita pelos estudos transculturais e étnicos" (Taylor, 2013, p. 27) e que conta com o corpo na transmissão do conhecimento (incorporação), entendemos a importância do estudo da dança jazz no campo das Performances Culturais. Essa importância se relaciona não apenas à necessidade de registro, reflexão e discussão acerca dos temas que fazem parte dessa arte, através da perspectiva das Performances Culturais, como também às possibilidades de aproximar os artistas e as instituições acadêmicas e, dessa forma, estabelecer uma relação de possível fortalecimento e valorização do conhecimento que vem sendo construído e vivenciado historicamente.

A dança jazz como uma performance necessita ser estudada, discutida, refletida e não apenas repassada e reproduzida. Há uma história, um contexto que levou a codificação de movimentos que são transmitidos, construídos, des/reconstruídos, há artistas que protagonizaram um movimento de consolidação da dança jazz nos EUA e no Brasil que precisam ser re/conhecidos, reverenciados e percebemos que carecem registro de suas trajetórias, bem como destaque no desenrolar da história. Há muito a ser estudado sobre essa linguagem de dança que agrega uma quantidade significativa de artistas pelo Brasil e que carece de estudos que fortaleçam e deem destaque a esta arte. Também se faz necessário entender como está o ensino e a aprendizagem da dança jazz na atualidade para tentar compreender a experiência e vivência de estudantes, professores e professoras com a linguagem.

É importante ressaltar a necessidade de se conhecer as maneiras de transmissão e replicação da cultura de dança jazz e quais as consequências artísticas, políticas e estéticas das escolhas identificadas ao longo dos anos. Para isso é necessário não apenas observação, mas o diálogo com profissionais da área sobre desafios e possibilidades quanto ao ensino, propagação, valorização e registro da dança jazz, bem como a discussão e posterior reflexão e produção acadêmica.

Este estudo tem a intenção de pesquisar de forma qualitativa<sup>4</sup> e interpretativista<sup>5</sup> levando em consideração o ensino da dança jazz desde a década de 1970 até os dias atuais nos EUA e no Brasil. Será realizado um levantamento bibliográfico acerca do problema para discussão, análise e embasamento, com produções nacionais e internacionais que envolvam registros acerca da história do ensino da dança jazz no recorte histórico mencionado anteriormente. Dentre os registros bibliográficos a serem levados em consideração estão: livros, dissertações, teses, artigos científicos, revistas,

<sup>4</sup> “No método qualitativo de pesquisa, os conceitos e as teorias emergem dos dados e são exemplificados neles” (Ferreira Divan & Oliveira, 2008, p. 189).

<sup>5</sup> Visando documentar e identificar o que significam os eventos, situações e experiências no que se refere a dança jazz por meio de observação participante e etnometodologia.

jornais etc. Olhar, apreciar, analisar e questionar os movimentos de antes e de agora da Dança Jazz, com intuito de saber para onde está se deslocando essa dança e o como os bailarinos/bailarinas e professores/professoras a percebem. Hartmann et al. (2019) afirma que:

É parte desse esforço de pluralidade epistêmica afirmar as performances tradicionais como vivências que geram saberes, como experiências singulares que possibilitam a atualização, presentificação e, porque não, a transformação do passado; performances que foram criadas e perpetuadas também com a finalidade de transmitir saberes (Hartmann *et al.*, 2019, p. 13).

A história da dança jazz possui registros que poderão ser levados em consideração neste estudo que está em fase inicial. Como citado anteriormente, este estudo focará em um recorte histórico a partir da década de 1970 até os dias atuais. Autores como Lindsay Guarino e Wendy Oliver (2015) e Carlos Jones (2022), Bob Boross (1996-2014), Dollie Henry & Paul Jenkins (2019) dentre outros com artigos, dissertações e produções acadêmicas sobre a dança jazz serão considerados na construção deste trabalho. Especificamente, no Brasil, nosso arcabouço teórico será integrado por autoras como Marcela Benvegnu (2011), Ana Mundim (2005), Lenise Nogueira (2021), Aline Serzedello Neves Vilaça (2016), dentre outras que trazem registros importantes quanto aos principais nomes e percepções acerca da dança jazz no país.

A Dança Jazz pode ser considerada uma performance cultural por não ser apenas objeto de estudo, mas uma maneira de estar no mundo que ao evoluir provoca novas experiências (Hartmann; Langdon, 2020) que carecem de estudo, análise, discussão e propagação. É importante que se entenda que a dança jazz pode ser encarada como uma Performance Cultural por trazer consigo experiências históricas, sociais, políticas impressas nos corpos de seus praticantes que são influenciados e influenciam com seus movimentos o contexto em que estão e repassam durante os anos essa cultura de movimento que se altera como qualquer representação da vida social e cultural humana. Luciana Hartmann e Esther Langdon (2020) reforçam esclarecendo que:

Performances culturais são gêneros performativos não limitados ao teatro ou a concertos (...) São eventos artísticos e culturais marcados por um limite temporal, uma sequência de atividades, um programa de atividades organizado, um conjunto de atores ou performers, plateia, local específico e motivação para a performance. Performances podem ser observadas em uma experiência direta e única e, ainda mais importante, são compostas de “mídia cultural” (Hartmann & Langdon, 2020, p. 6).

A ideia de uma observação da experiência tem intuito de compreender contextos sociais, políticos, econômicos de antes e da atualidade. Ter como fazer essa observação nos corpos dos envolvidos neste estudo, ou seja, de bailarinos/bailarinas, professores/professoras, coreógrafos/coreógrafas, estudantes da dança jazz, pode ajudar na reflexão acerca dos conhecimentos já construídos historicamente e fortalecer essa arte que há alguns anos está em palcos e em salas de aula de dança por todo país.

A dança jazz traz uma gama de oportunidades de estudos, mas a forma como ela tem sido transmitida pretende ser o ponto principal nesse estudo. O ato de ensinar tem características que marcam uma sociedade e influenciam nos comportamentos de todas as pessoas envolvidas nesse processo. A performance do ensino dessa dança que tem técnicas, influências diversas e sujeitos importantes no desenrolar da história requer um registro e análise que não sejam um fim em si, mas que possibilitem a continuidade do que há muito se tem no corpo, mas pouco se tem escrito a respeito.

É importante lembrar o que diz Richard Schechner: “Os estudiosos e artistas da performance necessitam sempre permanecer ativamente críticos dos ‘deuses mortais autodenominados’. Devemos imaginar, inventar e performar formas alternativas de tornarmo-nos nós mesmos” (Schechner, 2014, p. 725). A partir disso, vale ressaltar que a ideia é também criticar e refletir sobre o que está vigente quando nos referimos ao ensino da dança jazz, questionar as formas de se ensinar e por que se ensina “assim” ou “daquele outro jeito”, evidenciando os pontos marcantes das formas de ensino-aprendizagem e proporcionando reflexões, discussões e até mesmo possíveis aperfeiçoamentos dessas formas de ensino.

A dança jazz tem uma tradição de ensino tanto nos EUA quanto no Brasil desde sua chegada até os dias de hoje e é importante conhecer as metodologias que se consolidaram e até mesmo tecnologias de ensino que foram agregadas e elaboradas para que se alcançasse os objetivos propostos no que diz respeito à aprendizagem dessa Performance. É importante dizer que esses objetivos também devem ser levantados, analisados e discutidos, visto que eles podem estar enviesados por padrões culturais e epistemologias específicas (Silva, 2012).

Por fim, a intenção deste estudo, que está em fase inicial, é realizar uma análise sobre como, nos EUA, a dança jazz se consolidou como um componente de ensino para a formação artística e profissional, quais as pessoas que contribuíram nesse processo performático e o que ainda hoje pode se observar que permanece ou foi esquecido ao longo da história, bem como investigar acerca desta dança no Brasil. Perguntas como: Uma dança afroestadunidense chega ao Brasil e aqui sofre alterações? É dado continuidade ao racismo advindo de seu país de origem? Quais influências perpassaram e perpassam o ensino e execução dessa dança? São perguntas como essas que buscaremos responder com esse trabalho à luz dos estudos das Performances Culturais.

### Referências:

- BENVEGNO, M. Reflexões sobre jazz dance: identidade e (trans) formação. **Sala Preta**. v. 11, n. 1, p. 53–64, 2011.
- BOROSS, B. The family of jazz dance. *In*: GUARINO, L.; OLIVER, W. (ed.). **Jazz dance: a history of the roots and branches**. Florida: University Press of Flórida, 2014. p. 8-11.
- CAYOU, D. K. **Modern jazz dance**. Palo Alto, Calif: Mayfield Pub Co, 1971.
- DAS, J. D. **Katherine Dunham: dance and the african diaspora**. New York, NY: Oxford University Press, 2017.
- FERRAZ, F. M. C. **O corpo da dança negra contemporânea: diáspora e pluralidades cênicas entre Brasil e Estados Unidos**. 2017. 368f. Tese (Doutorado em Artes Cênicas) - Universidade Estadual Paulista, São Paulo, 2017.

- GUARINO, L.; JONES, C. R. A; OLIVER, W. (ed.). **Rooted jazz dance: Africanist Aesthetics and Equity in the Twenty-First Century**. Gainesville: University Press of Florida, 2022.
- GUARINO, L.; OLIVER, W. (ed.). **Jazz Dance: a history of the roots and branches**. Gainesville, Fla: University Press of Florida, 2015.
- HARTMANN, L. *et al.* Tradição e tradução de saberes performáticos nas universidades brasileiras. **Repertório**. n. 33, 21 dez. 2019.
- HARTMANN, L.; LANGDON, E. J. Tem um corpo nessa alma: encruzilhadas da antropologia da performance no Brasil. **BIB - Revista Brasileira de Informação Bibliográfica em Ciências Sociais**. n. 91, p. 1–31, 5 fev. 2020.
- HENRY, D.; JENKINS, P. **The essential guide to jazz dance**. Ramsbury: The Crowood Press Ltd, 2019.
- HILL, C. V. From Bharata Natyam to Bop: Jack Cole's "Modern" Jazz Dance. **Dance Research Journal**. v. 33, n. 2, p. 29, 2001.
- MUNDIM, A. C. DA R. Uma possível história da dança jazz no Brasil. 2005.
- NOGUEIRA, L. C. L. **A performatividade da Jazz Afro-estadounidense e sua reinvenção em Jazz Roots**. 2021. Dissertação (Mestrado em Performances Culturais) - Universidade Federal de Goiás, Goiânia, 2021.
- CORBETT, S. Katherine Dunham's mark on Jazz Dance. *In*: GUARINO, L; OLIVER, W. (ed.). **Jazz dance: a history of the roots and branches**. Florida: University Press of Flórida, 2014. p. 89-96.
- SILVA, R. DE L. A potência artística do corpo na capoeira Angola. **ILINX - Revista do LUME**. v. 2, n. 1, 2012.
- STEARNS, M.; STEARNS, J. **Jazz Dance: The Story of American Vernacular Dance**. New York: Da Capo Press, 1994.
- TAYLOR, D. **O arquivo e o repertório: performance e memória cultural nas américas**. Editora UFMG, 2013.
- VILAÇA, A. S. N. **Diz!!! Jazz é dança**": estética afrodiaspórica, pesquisa ativista e observação cênico-coreográfica. 2016. Dissertação (Mestrado em Relações Étnico Raciais) - Centro Federal de Educação do Rio de Janeiro, Rio de Janeiro, 2016.
- WRAY, Sheron. A Twenty-First-Century Jazz Dance Manifesto. *In*: GUARINO, L.; OLIVER, W. (ed.). **Jazz dance: a history of the roots and branches**. Florida: University Press of Flórida, 2014. p. 12-16.



Marcos Paulo Gomes de Araújo (UFG)  
marcospauloaraujo@gmail.com

Doutorando em Performances Culturais pela Universidade Federal de Goiás.  
Mestre em Psicologia pela Pontifícia Universidade Católica de Goiás  
(PUC/GO). Graduado em Educação Física pela UEPA. Professor de Dança  
Jazz no Instituto de Educação em Artes Prof. Gustav Ritter da SEDUC/GO.

Victor Hugo Neves de Oliveira (UFPB)  
dolive.victor@gmail.com

Pós-Doutor em Cultura e Artes pela USP (2023). Doutor em Ciências Sociais  
pela UERJ (2016). Mestre em Ciência da Arte pela UFF (2011). Bacharel em  
Dança pela UFRJ (2008). Professor permanente do Mestrado Profissional em  
Artes (PROFArtes/UFPB). Professor colaborador do Programa de Pós-  
Graduação em Performances Culturais (UFG) e do Programa de Pós-  
Graduação em Artes Cênicas (UFRN).

## Wagner e a dança como protoestética: da recepção da Antiguidade Clássica à ideia da orquestra-coro

Marcus Mota (UnB)

Comitê Temático Dança, memória e história

**Resumo:** Embora em suas obras dramático-musicais Richard Wagner tenha reduzido a participação de cenas de dança (*ballet*), em seus textos teóricos ele defende o movimento como fundamento de uma unidade das artes da dança, da música e da poesia, isso a partir do legado helênico revisitado. Este ideal multissensorial da obra de arte do futuro a partir do movimento encontra eco nas obras de Isadora Duncan, Rudolph Laban e Mary Wigman que tanto procuram uma arte total quanto dançaram e coreografaram partes dos dramas musicais wagnerianos (Ross, 2020). Nesta comunicação, é reconstituída e contextualizada a argumentação wagneriana em torno da dança como protoestética a partir de *A obra de arte do futuro*, de 1850, e as transformações dessa argumentação em função do projeto do *Anel*, especialmente teorizado em *Ópera e Drama*, de 1851. A partir do projeto da tetralogia, há em Wagner a passagem de funções multissensoriais atribuídas a um grupo físico de *performers* para a orquestra (grupo instrumental musical). A coralização da orquestra busca tornar perceptíveis os efeitos cosmobiológicos do coro primordial. Enfim, a coralização da orquestra em Wagner aproxima sons, movimentos e dramaturgia, apontando para diversas possibilidades criativas, as quais não se confinam a eventos puramente musicais.

**Palavras-chave:** Richard Wagner; Dança; Orquestra; Coro.

**Abstract:** Although in his dramatic-musical works Richard Wagner reduced the number of dance scenes (*ballet*), in his theoretical texts he defended movement as the foundation of a unity of the arts of dance, music and poetry, based on the revisited Hellenic legacy. This multisensory ideal of the work of art of the future based on movement is echoed in the works of Isadora Duncan, Rudolph Laban and Mary Wigman, who both sought a total art and danced and choreographed parts of Wagnerian musical dramas (Ross, 2020). This paper reconstructs and contextualizes Wagner's argument around dance as a proto-aesthetic, starting with *The Work of Art of the Future*, from 1850, and the transformations of this argument in function of the Ring project, especially theorized in *Opera and Drama*, from 1851. Starting with the tetralogy project, Wagner moves from the multisensory functions attributed to a physical group of performers to the orchestra (a musical instrumental group). The "choralization" of the orchestra seeks to make the cosmobiological effects of the primordial choir perceptible. Finally, Wagner's choralization of the orchestra brings together sounds, movements and dramaturgy, pointing to various creative possibilities, which are not confined to purely musical events.

**Keywords:** Richard Wagner; Dance; Orchestra; Chorus.

## 1. Contextos iniciais

Este trabalho integra materiais produzidos dentro da pesquisa “Wagnerianas: Metodologia integrada de Dramaturgia, Orquestração e Mediação Tecnológica a partir das propostas de Richard Wagner e sua recepção da ideia de Coro do Teatro Grego Antigo”, financiada pelo Edital CNPq/MCTI/FNDCT N° 18/2021<sup>1</sup>.

Nesta pesquisa, estuda-se a dramaturgia musical e os textos teóricos do compositor Richard Wagner (1813-1883) com o objetivo de esclarecer como ele pensou e elaborou obras multissensoriais a partir, entre outras coisas, do modo como a atividade coral era efetivada nas obras apresentadas nos concursos dramáticos atenienses na Antiguidade. A partir desse esclarecimento, Wagner comparece como uma mediação entre essa cultura coral, dançada e cantada em um espaço denominado “orquestra” no Teatro de Dioniso, e impulsos contemporâneos em prol de uma nova “coralidade”.

No caso de Wagner, quanto aos textos teóricos, o impacto de se repensar a tradição clássica e seu horizonte interartístico é registrado nos chamados “Escritos de Zurique”. Após uma certa estabilidade profissional em Dresden, entre 1842-1849, Wagner parte para o exílio na Suíça, onde, sem condições de produção e realização de seus dramas musicais, volta-se para a escrita ensaística. Assim, em intervalo de poucos anos escreve *A arte e a revolução* (1849), *A obra de arte do futuro* (1850) e *Ópera e Drama* (1851). Também nesse período passa, como réplica estética a essa especulação conceptual, a desenvolver seu mais ambicioso projeto – aquilo que veio a ser conhecido como a tetralogia *O Anel do Nibelungo*, que estreou apenas em 1876.

E na imensa e complexa trama de eventos audiovisuais do ciclo do *Anel* nada de dança: Wagner rompe com os protocolos desenvolvidos na *Grand opéra* e extirpa números coreografados performados por profissionais de dança.

---

<sup>1</sup> Quando não indicada a fonte, todas as traduções são minhas.

## 2. Wagner e a dança

Em *A obra de arte do futuro*, há uma amplificação da intuição wagneriana do coro como fenômeno predefinidor das artes. Inicialmente, reforça-se o mito das origens, a Grécia como pátria das formas:

é para a magnífica arte grega que olhamos, para no seu íntimo entendimento entendermos como tem de ser criada a obra de arte do futuro! (...) Revigoremos na arte dos helenos o olhar desse nosso exame e retiremos depois, com ousadia e fé, as conclusões sobre a grande e universal obra de arte do futuro (Wagner, 2003, p. 40-41).

A partir desse chamamento, Wagner distingue três modalidades artísticas puramente humanas na sua “união originária”:

Dança, música e poesia são dos nomes das três irmãs sem paternidade que prontamente vemos enlaçadas na roda do seu bailado sempre que se produziram a condições para o aparecimento da arte. Por essência não podem ser separadas sem que com isso se dissolva a roda do bailado da arte; porque nesta roda, que é o próprio movimento da arte, elas encontram-se tão maravilhosamente entrelaçadas (Wagner, 2003, p. 51).

Como se pode observar, mesmo essa confluência entre artes, Wagner preconiza o movimento, tanto como imagem basilar quanto como ideia: é o bailado, o movimento que mantém a correlação entre estéticas diversas. É esse bailado primordial é figurado na atividade multissensorial do coro grego. É no coro dramático do teatro antigo que Wagner busca tanto o fundamento de sua crítica contra a desintegração das artes em seu tempo quanto a proposta de renovação da cultura. Para tanto, motiva-o uma definição retroprojetiva e ideal desse coro:

Era assim também que o via o homem de Atenas, quando todos os impulsos de um corpo belo e de um espírito sempre ativo, como eram os seus, lhe colocavam o imperativo de fazer renascer a sua essência ateniense na expressão ideal da arte, quando a voz, plena e sonora, se elevava dos coros para cantar os feitos do deus e assim marcar o ritmo enérgico de um bailado em que os movimentos graciosos mas audazes dos dançarinos representavam esses mesmos feitos, quando lançava por sobre a harmonia ordenada das colunas a dignidade nobre da respectiva cobertura, quando concebia a ordenação sucessiva dos semicírculos de um anfiteatro ou a disposição inteligente de um prosclênio música e poesia são dos nomes das três irmãs sem paternidade que prontamente vemos enlaçadas na roda do seu bailado

sempre que se produziram a condições para o aparecimento da arte. Por essência não podem ser separadas sem que com isso se dissolva a roda do bailado da arte; porque nesta roda, que é o próprio movimento da arte, elas encontram-se tão maravilhosamente entrelaçadas (Wagner, 2003, p. 51).

Aquilo que foi proposto no texto parece, em um primeiro momento, contradito pela criação: tal centralidade do coro e da dança passará por uma revisão a partir do projeto de composição e montagem de *O Anel do Nibelungo*, com o qual Wagner vai se ocupar por 26 anos! Teorizando sobre esse projeto, ele escreva a obra *Opera e Drama*, na qual são apresentadas, especialmente na terceira parte, as orientações para uma dramaturgia integral. As intuições iniciais, baseadas na recepção da cultura clássica, são transformadas em uma nova maneira de se propor as relações entre som e cena. Wagner transfere as ações e funções de um grupo de dançarinos/cantores/atores visíveis e audíveis (coro) para uma orquestra oculta em um fosso.

O coro da tragédia grega cedeu sua importância para o drama apenas à orquestra moderna, a fim de, livre de qualquer restrição, desenvolver-se nela na manifestação mais infinitamente variada; mas, em troca disso, sua aparência humana real e individual é transferida da orquestra para o palco, acima, para abrir a semente de sua individualidade humana, subjacente ao coro grego, no máximo florescimento independente como participante ativo direto e padecente do próprio drama (Wagner, 1984, p. 3.6).

Como um coro, o grupo instrumental passa produzir gestos, mobiliza ações e movimentos. A passagem do coro para a orquestra não eliminou a dança: antes, há uma outra fonte de atividades fisicamente perceptíveis, um outro canal que emana impulsos materiais em situação de performance.

Em sua argumentação, Wagner reage ao modelo operístico de seu tempo, com profusão de cenas de grupos de dança (*ballets*), com seus estereótipos formais, rítmicos e melódicos, os quais limitavam as forças criativas da orquestração. Ao colocar a orquestra como o centro condutor do fluxo de eventos do espetáculo, enfatiza-se aspectos ligados à dinâmica variacional e libertária atribuída à dança:



A orquestra é o pensamento realizado da harmonia em sua mais alta e viva mobilidade. É a condensação dos membros do acorde vertical para a manifestação independente de suas inclinações de parentesco em uma direção horizontal, na qual se estendem com a mais livre capacidade de movimento, com uma capacidade de movimento que foi emprestada à orquestra por seu criador, o ritmo da dança (Wagner, 1984, p. 3.5).

Visualmente, temos a seguinte contraposição: no Teatro de Dioniso, a orquestra, era a área focal central, de frente para o público, na qual imperava o coro.



Fig. 1. Imagem do Teatro de Dioniso em Atenas, 2009. Fonte/Fotógrafo: Marcus Mota.

**Audiodescrição da imagem:** Foto em plano horizontal. Espaço do Teatro Grego ao centro. Ao fundo, uma floresta. Mais ao fundo, contorno dos prédios da cidade de Atenas

Tudo que o coro faz, seus cantos e coreografias, é acompanhado pela audiência. Wagner reage a isso na construção de um novo tipo de teatro, culminando seu projeto do Anel: na pequena cidade de Bayreuth, em uma colina,



ele constrói um teatro no qual a relação frontal entre audiência e performers é mantida, como se ele transpusesse para um espaço fechado a dinâmica presente no espaço ao ar livre do Teatro de Dioniso. Porém, Wagner oculta a principal fonte sonora do espetáculo, a orquestra, em um fosso abaixo do palco:



Fig. 2. Interior do *Richard Wagner Festspielhaus*, Bayreuth, 2023.

Fonte/Fotógrafo: Marcus Mota.

**Audiodescrição da imagem:** Foto em plano horizontal. No fundo, palco do teatro. Em sua frente filas de cadeiras. Em volta, colunas com luminárias.

Diferentemente do Teatro de Dioniso em Atenas, no *Richard Wagner Festspielhaus*, obrigatoriamente com as luzes da plateia desligadas, há a imersão da audiência na sucessão de sons que desgarram das linhas vocais dos intérpretes visíveis no palco e esses sons contínuos se conectam a objetos, ações, cenários atuais, passados e futuros dentro do fluxo das cenas. Mas as fontes sonoras não estão visíveis: há uma desconexão entre ver quem toca o instrumento, e ouvir o som do instrumento. Essa “descorporificação” do som transforma-o em mídia, em uma nova materialidade.

O lugar de ocultamento da orquestra foi chamado por Wagner, em conversas com o arquiteto Gottfried Semper de “abismo místico”:

uma imagem transportada da inatingibilidade de um fenômeno onírico: a música fantasmagórica que ressoa do "abismo místico" - assim como os vapores ascendentes do ventre sagrado de Gaia sob o assento da Pítia - [que] transpõe [o espectador] para aquele estado de clarividência encantado no qual a imagem cênica agora se torna a cópia mais verdadeira da própria vida (Wagner, 1873, p. 24).

No detalhe da letra, Wagner novamente retoma um tema performativo ligado à cultura clássica: a Pítia era a sacerdotisa que proferia para os consulentes oráculos de Apolo, divindade relacionada, entre outras coisas, à dança e à música.

Assim, seguindo a argumentação de Wagner, retoma-se o modelo dramático presente no teatro de Dioniso, transfere-se a importância do coro para a orquestra musical, eliminam-se coreografias em cena, "invisibiliza-se" a orquestra.

### 3. Desdobramentos

O modelo da Ópera de Paris não foi apenas uma ideia a ser confrontada: em 1861, em uma produção de *Tannhäuser* em Paris, Wagner enfrentou um boicote generalizado em razão de suas opções estéticas<sup>2</sup>. Em carta aberta a partir dos incidentes, Wagner declara

desde minha primeira conversa com o diretor da *Grand opera*, a primeira coisa a ser discutida, a condição mais essencial a ser satisfeita para o sucesso do trabalho, era a adição de um bailado, e precisamente no segundo ato. Não demorei muito para descobrir o verdadeiro motivo de tal exigência. De fato, depois de dizer que o segundo ato era aquele cuja marcha não poderia ser interrompida por uma dança, que naquele momento não tinha razão de ser, acrescentei que, por outro lado, no primeiro ato, o ponto em que a ação começa, o voluptuoso coro de Vênus, me parecia muito adequado para uma cena coreográfica do mais amplo caráter, especialmente porque em minha primeira concepção eu havia acreditado que a necessidade de uma dança se impunha naquele mesmo lugar. Fui até seduzido pela ideia de ter que preencher essa lacuna óbvia em minha primeira partitura e esbocei um plano detalhado no qual a cena no Venusberg {Monte de Vênus} assumia grande importância. O diretor rejeitou o plano energicamente e me confessou, sem artifícios, que não se tratava

<sup>2</sup> Para uma abordagem mais detalhada dessa montagem, v. Abbate (1984).

apenas de ter um baile, mas de ter um baile no meio da apresentação: o baile é quase que exclusivamente propriedade dos assinantes, e os assinantes, que comem muito tarde, não entram nos camarotes até então; um baile no início da noite não seria útil para eles, porque nunca assistem ao primeiro ato. Mais tarde, o Ministro de Estado repetiu essas declarações e outras do mesmo tipo para mim. Em resumo: foime afirmado tão categoricamente que toda a probabilidade de sucesso dependia do cumprimento de tais condições, que me senti inclinado a encerrar o empreendimento ali mesmo (Wagner, 1984, p. 36).

A ópera *Tannhäuser* havia estreado em 1845, em Dresden, e após sua abertura instrumental continha uma pequena cena com dança. Em sua tentativa de emular os excessos e efeitos da *Grand opera*, Wagner havia escrito uma sequência para Ballet no segundo ato em seu *Rienzi*, que estreou, 1842. Para a remontagem de *Tannhäuser* as coisas eram diferentes: Wagner não queria mais repetir o modelo e sim criticá-lo. A imposição do *ballet* no segundo ato era um alvo crítico: sobrepunha à efetividade dramático-musical uma regra artificial e arbitrária. No caso de *Tannhäuser*, após a abertura instrumental em que se apresentam dois temas, que demonstram o entrelaço entre espiritualidade e sensualidade, temos imediatamente a cena inicial no primeiro ato, com um *ballet*, no qual uma orgia de sentidos e corpos procura apresentar o mundo da deusa Vênus em sua caverna do amor. Após mostrar por sons e imagens dessa *Bacchanalia*, Wagner nos coloca diante de um cavaleiro andante que deixa esse torpor multissensorial e vai em busca de sua missão. Mas para que a trajetória do cavaleiro Tannhäuser se realize era preciso partir da caverna do amor.

Qualquer que tenha sido aquilo encenado em Paris e interrompido após a terceira apresentação, Wagner assim descreveu em 1852 o que intencionava:

Não preciso dizer que não se trata de uma dança como é comum em nossas óperas e balés: o mestre de balé que fosse solicitado a organizar uma cena de dança com essa música logo nos ensinaria o contrário e declararia que a música é bastante inadequada. O que tenho em mente, por outro lado, é uma síntese de tudo o que a arte da dança e da pantomima é capaz de fazer: um caos sedutoramente selvagem e fascinante de agrupamentos e movimentos, que vão desde o mais suave conforto, languidez e anseio, até a impetuosidade mais embriagada de exuberância exuberante. Certamente, a tarefa não é fácil, e produzir o efeito caótico desejado exige, sem dúvida, o mais

cuidadoso arranjo artístico dos mínimos detalhes. Na partitura, o curso dessa situação cênica selvagem é dado com definição de acordo com as características essenciais (Wagner, 1913, p. 148).

Ou seja, essa ideia de uma dança em si mesma, mais livre, que será ampliada na revisão feita para 1861, configura-se mais com um “anti-ballet”, nas palavras do crítico Thomas Grey, articulado como

"poema dançante", um trabalho coreográfico extenso de movimento único no qual elementos de pantomima e de dança proto-'livre' são definidos para (e motivados por) uma partitura musical exuberantemente orquestrada, tonalmente 'progressiva', formal e sintaticamente livre (Grey, 2020, 1984, p. 125).

Em suas realizações posteriores, essa fluidez e multissensorialidade deixam de estar circunscritas a uma performance formalmente identificada a um grupo de dançarinos e passa a ser produzida pela orquestra.

Mas a dança estará presente: na inauguração do Richard Wagner Festspielhaus em Bayreuth, em 1876, há, no *hall* de entrada, temos a seguinte placa, que registra os principais nomes que participaram do processo criativo de montagem do *Anel do Nibelungo*:





Fig. 3. Placa comemorativa, Bayreuth, 2023. Fonte/Fotógrafo: Marcus Mota.

**Audiodescrição da imagem:** Foto em plano vertical. Superfície com letras douradas que registram os nomes e funções dos que trabalharam no processo criativo da primeira montagem da tetralogia do Anel do Nibelungo, em 1876.

Após a lista dos intérpretes da tetralogia, temos na parte debaixo da placa:

a- Regente (*Orchesterleitung*) Hans Richter

b- Direção cênica (*Scenische Leitung*) Karl Brandt

c- *Designer* de cena/Encenador (*Decorationen*) Joseph Hofmann e Gebrüder Brückner

d- Figurinista (*Costume*) Emil Döpler

**e- Coreógrafo (*Choreographie*) Richard Fricke {grifos nossos}**

O coreógrafo Richard Fricke foi chamado por Wagner para propor soluções plásticas para os agentes em cena e passou a ser um diretor assistente. Entre suas atividades, temos:

selecionar cantores adequados; treinar cantores - tanto em canto quanto em movimento; treinar ginastas para atuarem como nibelungos; distribuir camarins; preparar um roteiro completo e um livro de produção dessas apresentações para a posteridade; auxiliar o figurinista com sua experiência; contratar funcionários; lidar com a enxurrada de perguntas de pessoas que queriam ingressos especiais, entrada para os ensaios etc.; coordenar o uso da maquinaria do palco; coordenar não apenas os cantores no uso da maquinaria do palco, mas também coreografar os três diretores musicais que estavam empurrando essa maquinaria; intervir em nome dos cantores com Wagner - e vice-versa; coreografar cenas; coreografar e dirigir apresentações de festas; obter adereços; aconselhar sobre efeitos de iluminação; e até mesmo atuar - Fricke desempenhou vários papéis pequenos e também aliviou o cantor que interpretava Alberich, que cantava parte de seu papel fora do palco enquanto Fricke o interpretava no palco (Ginters, 2008, p. 7-8).

Richard Fricke escreveu um diário no qual ele acompanha o cotidiano dos ensaios. Em um momento ele reproduz uma fala de Wagner, quanto ao trabalho de Fricke: “Não preciso de um ‘diretor de palco’, mas sim de um verdadeiro coreógrafo “plástico”, capaz de comunicar meus desejos especiais aos artistas por meio do exemplo da performance” (Fricke, 1998, p. 4).



Como podemos observar, mesmo não havendo número formais de dança, preocupações estéticas com o movimento dos agentes visíveis em cena estão presentes em Wagner.

#### 4. Conclusões

As propostas de Wagner e suas obras dramático-musicais levam em conta questões e procedimentos relacionados a espaço, movimento e som. A amplitude dessas questões levou Wagner a se desdobrar em libretista, dramaturgista, compositor, diretor de coros, agitador cultural, enfim, encenador. Reunindo questões ligadas a diversos campos de saber, como a filologia no caso do estudo da dramaturgia ateniense antiga e das narrativas medievais germânicas, Wagner integra artes diversas em novas demandas experimentais. Para ele havia algo que unificava essa multiplicidade tradições criativas e conhecimentos: o drama. Essa quase indefinível experiência de performance assistida, com seus recursos e efeitos, estaria presente nos rituais, nas peças de Shakespeare, na música de Beethoven e deveria ser a meta da Arte.

Em seu ensaio sobre Beethoven, Wagner sintetiza essa posição:

somente o *drama* possui tal poder – não o poema dramático, mas o drama que se movimenta realmente diante de nossos olhos, como a imagem correspondente e visível da música, na qual a palavra e o discurso pertencem à ação e não mais ao pensamento poético (Wagner, 2010, p. 81).

Na falta de um nome que qualifique a diversidade simultânea de atos e percepções que um evento multissensorial desencadeia, Wagner retoma a *hiperinterpretada* noção de “drama”, com o diferencial de já, na metade do século XIX, pensar o drama não mais em termos estáticos do texto definitivo no papel e sim em sua materialidade como mídia. A imaterialidade ou nova materialidade que a orquestra oculta em um ambiente imersivo produz abre caminho para experimentos estéticos com *inputs* psicofísicos. Essa cena expandida não pertence mais a Wagner. E nem está limitada à ópera ou a música. É o que veremos nas apropriações transformadoras posteriores desse legado durante o longo século XX.

### Referências:

ABBATE, C. **The "Parisian" Tannhauser**. Tese. Princeton University, 1984.

FRICKE, R.; SAFFLE, M. **Wagner in rehearsal 1875-1876**. Nova York: The Diaries of Richard Fricke. Pendragon Press, 1998.

GINTERS, L. "Wagner and the Little Ballet Master that Could". 'Being There: After.' **Proceedings of the 2006 Annual Conference of the Australasian Association for Theatre, Drama and Performance Studies**. Ian Maxwell (org.). *Online*, 2008. Disponível em: <http://ses.library.usyd.edu.au/handle/2123/2470>.

MOTA, M. Revisando a ideia de coro: Richard Wagner e a mediação histórico-musical. *In*: Anais online do **XII Simpósio Internacional Reflexões Cênicas Contemporâneas**. Campinas, p. 1–9, 2023. Disponível em: <https://orion.nics.unicamp.br/index.php/simposiorfc/article/view/857>

GREY, T. The 'Splendid and Shameful Art': Dancing in and around the Wagnerian Gesamtkunstwerk. *In*: Caddy, D.; Clark, M. (orgs.). **Musicology and Dance: historical and critical perspectives**. Cambridge: Cambridge University Press, p. 121-150, 2020.

ROSS, A. **Wagnerism. Art and politics in the shadow of music**. Nova York: Farrar, Straus and Giroux, 2020.

WAGNER, R. Bericht über die Aufführung des *Tannhäuser* in Paris. *In*: **Richard Wagner Gesammelten Schriften und Dichtungen** (GSD). vol. 5. 1913.

WAGNER, R. **Das Bühnenfestspielhaus zu Bayreuth. Nebst einem Berichte über die Grundsteinlegung desselben**. Leipzig: Verlag von E. W. Fritsch, 1873.

WAGNER, R. **A obra de arte do futuro**. Trad. José Miranda Justo. Lisboa: Antígona, 2003.

WAGNER, R. **Beethoven**. Trad. e notas Anna Hartmann Cavalcanti. Rio de Janeiro: Zahar, 2010.

WAGNER, R. **Oper und Drama**. Stuttgart: Reclam, 1984.

Marcus Mota (UnB)  
[marcusmotaunb@gmail.com](mailto:marcusmotaunb@gmail.com)

Professor titular da Universidade de Brasília, no Departamento de Artes Cênicas onde fundou e dirige o Laboratório de Dramaturgia (LADI-UnB) desde 1998. Disponibiliza suas publicações em <https://brasil.academia.edu/MarcusMota>.

## Gennaro Magri e seu *trattato*: indícios de uma dança setecentista

Patricia Cornacchioni Alegre (USP)

Comitê Temático Dança, memória e história

**Resumo:** Este artigo apresenta uma breve introdução ao *Trattato teorico-prattico di ballo* (1779), do napolitano Gennaro Magri, mestre de dança e dançarino *grottesco* que atuou em diversos teatros europeus. O primeiro volume do *Trattato*, objeto deste trabalho, discute com profundidade a dança para teatro, sendo um dos raros documentos conhecidos publicados no século XVIII que analisa minuciosamente o *grottesco* por meio de descrições de passos de dança que lhe eram característicos. *Grottesco* é uma das categorias de dança presentes nos espetáculos setecentistas, e é identificado por movimentos virtuosos, com influências de danças populares, da *Commedia dell'Arte* e da pantomima.

**Palavras-chave:** Balé; Tratados de Dança; Dança Grottesca; Pantomima.

**Abstract:** This article aims to present a brief introduction to Gennaro Magri's *Trattato teorico-prattico di ballo* (1779). Magri was a Neapolitan dance master and *grottesco* (grotesque) dancer who performed in several European theaters during the second half of the eighteenth century. The first volume of the treatise discusses theater dance thoroughly, and is a rare example of the known primary sources which analyses the *grottesco* with detailed step descriptions. *Grottesco* is one of the eighteenth century ballet styles known by its virtuous movements influenced by fairground dances, *Commedia dell'Arte* and pantomime.

**Keywords:** Ballet; Dance Treatises; Grotesque Dance; Pantomime.

### 1. O tratado

O *Trattato Teorico-Prattico di Ballo*, do napolitano Gennaro Magri, foi impresso e publicado em Nápoles no ano de 1779. Trata-se de uma obra composta de dois volumes: o primeiro, analisado pela autora deste artigo, apresenta e descreve minuciosamente os princípios e regras da dança cênica<sup>1</sup> vigente em sua época com explicações sobre a execução dos passos, de acordo

<sup>1</sup> No presente trabalho, “dança cênica” refere-se à dança realizada para um público no contexto de espetáculo, em que há uma perspectiva dramática, diferentemente das danças sociais ou de salão.

com o gênero<sup>2</sup> do bailarino. Um dos aspectos que conferem relevância à obra é a valorização do bailarino profissional e a ênfase concedida ao gênero *grottesco*<sup>3</sup>, diferentemente de outros tratados do mesmo período. Já no segundo volume, são descritas danças de salão: há um capítulo sobre o minueto e oito sobre as contradanças, com suas músicas e notação coreográfica. Vale ressaltar que o minueto era relacionado à nobreza e àquela altura estava em decadência, enquanto as contradanças tinham origem nas danças populares.

Com relação ao primeiro volume, é possível identificar estrutura similar a outros documentos da mesma época e sua organização se dá da seguinte maneira:

A) Textos introdutórios: 1. **Dedicatória**, na qual Magri agradece a seus financiadores; 2. **Prefácio**, em que discorre sobre a origem longínqua da arte da dança, aproximando-a da arte romana antiga; 3. **Advertência aos cortesões leitores**, em que responde cinicamente a um crítico que teria rechaçado sua obra, Francesco Sgai. De gosto noverriano, Sgai, em carta<sup>4</sup>, destroçou o modo de escrever de Magri, que misturava italiano, dialeto napolitano e termos franceses, ao invés de escrever na língua toscana, que seria, segundo o crítico, o esperado em um tratado de dança.

B) Elementos teóricos e fundamentos da dança, distribuídos em sete capítulos<sup>5</sup>: 1. A utilidade da dança; 2. Para aprender perfeitamente a dança; 3. Das qualidades do Bailarino; 4. Do equilíbrio; 5. Dos movimentos do corpo; 6. Da Cadência; 7. Das Posições dos pés.

<sup>2</sup> Estudiosos das danças do período em questão empregam os termos “gênero” e “estilo” em alusão às diferentes categorias a que se enquadrava um dançarino ou uma dança. Magri, em seu tratado, também utiliza o termo *carattere* (caráter) para se referir às categorias, de modo que no presente trabalho empregamos os três vocábulos com esse sentido.

<sup>3</sup> No século XVIII, havia dois grandes gêneros de danças: o *sério* e o *cômico*. Dentro do *sério*, mais elevado, estavam as personagens heróicas, divindades e nobres. Ainda elevado, havia o *mezzo-carattere*, o qual integrava divindades menores, sátiros, ninfas. Já do *cômico* faziam parte personagens mundanos, camponeses, pastores, além de figuras monstruosas e fúrias. O *grottesco* é considerado uma subcategoria do *cômico*: os artistas de tal estilo, frequentemente, lançavam mão de movimentos inspirados em danças populares e costumavam ser reconhecidos por uma técnica de dança genuinamente italiana, caracterizada por movimentos virtuosos e pantomimas, em oposição à dança nobre.

<sup>4</sup> *Riflessioni al Signor Gennaro Magri* (1780), cuja transcrição foi publicada por Lombardi (2018)

<sup>5</sup> Traduzidos para o português brasileiro pela autora deste artigo.

- C) Passos: do oitavo ao quinquagésimo-nono capítulo, Magri descreve verbalmente os passos de dança em uso na dança para teatro. Ora nomeia os passos em francês, segundo cânones da *Belle Danse*<sup>6</sup>, ora mantém os nomes franceses acompanhados pela tradução para o italiano, como por exemplo no capítulo XVIII, *Del Passo Gettato, Pas Jetté*. Em alguns casos, ainda, ‘italianiza’ o nome francês, como no capítulo XV, *Del Tordichamb (tour de jambe)*.
- D) Poses e braços: o capítulo LVIII é dedicado às poses chamadas *atitudes*, e o LIX se debruça sobre formas de utilizar os braços nas danças.
- E) Cabriolas<sup>7</sup>: no último e mais extenso capítulo do primeiro volume do *Trattato* há uma descrição detalhada das diversas *cabriolas*, passos tipicamente virtuosos e característicos do *grottesco*.

## 2. Gennaro Magri

Gennaro Magri nasceu em Nápoles possivelmente entre os anos de 1737 e 1739<sup>8</sup>. Não há informações sobre sua formação em dança, o que se sabe, por meio de fontes arquivísticas históricas, é que, bastante jovem, dançava no Teatro San Carlo de Nápoles como primeiro bailarino do gênero *grottesco* (Fabbricatore, 2020).

As escassas informações disponíveis acerca de sua atuação estão distribuídas em documentos como cartas de testemunhos do período e

<sup>6</sup> *Belle Danse* é o nome que se dá à prática de dança francesa nos séculos XVII e XVIII e esta nomeação aparece pela primeira vez, segundo B. Maurmayr, em seu artigo *De la ‘danse baroque’ à la ‘belle danse’ et retour: usages d’une catégorie*, no tratado *La manière de composer et faire réussir les ballets*, de Nicolas de Saint-Hubert (1641, Paris).

<sup>7</sup> De acordo com o verbete *Cavriola e Cavriola* (1729-1738), do dicionário histórico da Accademia della Crusca, a palavra *Capriola* é definida como “*Quel salto, che si fa in ballando, sollevandosi diritto da terra con iscambievole movimento di piedi.*” (Aquele salto que se faz ao dançar, elevando-se do chão em linha reta com movimento de troca de pés.)

<sup>8</sup> Fabbricatore (2020), em publicação contendo dados biográficos de Magri, menciona duas cartas datadas de 1757 que sugerem o ano de nascimento do dançarino, ambas escritas pelo conde Firmian (1718-1782): a primeira carta, de 11 de outubro, dirigida ao conde Giacomo Durazzo, refere-se a Magri como um jovem de vinte anos *di statura ordinaria e ben fatto* (“de estatura mediana e boa aparência”), e a outra, de 15 de novembro do mesmo ano dirigida ao conde Alessandro Sabbatini, descreve Magri como um *giovane di diciotto anni buon saltatore* (“jovem de dezoito anos bom saltador”).



programas de espetáculos arquivados em bibliotecas e teatros de diversos países da Europa. Muitos desses documentos foram encontrados na última década, de modo que as pesquisas em torno do autor são relativamente recentes. Além dos materiais concernentes a espetáculos teatrais, sabe-se, por meio de tais fontes, que, no início da carreira, Magri atuava em encenações em festas de cortes, dançava o *mezzo-carattere* e o *grottesco*, “saltava muito e com muita leveza” (Fabbricatore, 2020, p. 289). Os saltos eram uma marca registrada da dança *grottesca*, caracterizada no *trattato* com maior destaque do que em obras similares da mesma época.

A primeira aparição de Magri fora da Itália se deu em 1759 no Burgtheater de Viena, “centro nevrálgico da dança europeia, onde os estilos italiano e francês se encontravam e se confrontavam” (Fabbricatore, 2018, p. 15), sob direção de Franz Hilverding (1710-1768), recém-chegado da corte russa. Mestre de dança vienense, Hilverding trabalhou no Teatro Imperial de São Petersburgo, era entusiasta de balés dramáticos e influenciou mestres como o florentino Gasparo Angiolini (1731-1803), outro defensor de balés que contavam histórias com o auxílio de recursos de encenação como a *pantomima*, assunto também abordado nesta pesquisa. Angiolini trabalhou nas cortes de Viena, São Petersburgo, Milão e Veneza durante o século XVIII, era versado nas técnicas italianas de dança e pantomima, propunha balés narrativos e expressivos.

É necessário pontuar que, em 1760, houve a publicação das primeiras *Cartas sobre a dança*<sup>9</sup>, do francês Jean-Georges Noverre (1727-1810). Noverre lecionou e coreografou para cortes e teatros de países como França, Alemanha, Inglaterra e Itália, e é reconhecido por suas proposições de reformas nos balés. Consonante com ideais iluministas vigentes no período, defendia que a dança cênica se tornasse uma arte imitativa. Isso significa que as danças deveriam apresentar uma narrativa, ser expressivas, equiparando-se a artes consideradas elevadas, como a pintura. Noverre acreditava “estar criando na sua prática artística, em Lyon, novos padrões de eficácia na comunicação da dança com o

<sup>9</sup> A primeira versão do texto foi publicada quase simultaneamente em Lyon e em Stuttgart com o título "*Lettres sur la danse et sur les ballets*" (Monteiro, 1998).



público” (Monteiro, 1998, p. 13). Tais concepções são apresentadas nas *Cartas*, em que o autor discorre sobre sua visão de dança, analisa e realiza reflexões críticas sobre a maneira como eram os bailarinos e os espetáculos de dança em seu tempo, propondo novas direções estéticas e pedagógicas para o profissional de dança.

Angiolini reclamava a originalidade das ideias do francês a respeito dos balés pantomimos, chamados também de *balés de ação*. A visão de Noverre marcou sua época e Angiolini publicou as *Lettere a Monsieur Noverre sopra i balli pantomimi* (1773) expondo sua reivindicação. Apesar de ser italiano e de não ter tido o reconhecimento conquistado por Noverre, as concepções de Angiolini iam ao encontro do contemporâneo francês, inclusive no que se refere às críticas ao modo italiano de dançar daquele período, fortemente influenciado pela dança *grottesca*:

É humilhante para um bom italiano ver que os teatros das nações além das montanhas devam ter atingido maior delicadeza tanto na arte como na decência nas peças e nas danças, e que a Itália, dona de todos os saberes no século XVIII, deve apresentar em seus teatros composições que o desonram, e saltimbancos que o rebaixam. São estes últimos que, não se contentando em rebaixá-la [a Itália] com suas produções fúteis, desonram-na duplamente além das montanhas, insistindo no exterior que o gosto italiano só valoriza tais saltos e travessuras improváveis, não percebendo que com tais proposições, merecedoras apenas de sua ignorância, eles degradam a nação que mais merece as artes liberais<sup>10</sup> (Angiolini, 1773, p. 11, tradução nossa).

Ou seja, Angiolini estava desiludido com o que via nas danças cênicas italianas, e expressava repúdio às manifestações do teatro popular italiano nos espetáculos.

---

<sup>10</sup> “Egli è un oggetto umiliante per un buono italiano, il vedere che i Teatri delle Nazioni Ultramontane siano relativamente alle Commedie ed a'balli passate alla massima delicatezza tanto nell'arte, che nella decenza, e che l'Italia maestra d'ogni sapere nel XVIII Secolo abbia tuttavia nelle sue Scene delle composizioni che la disonorano, e de Saltabuffoni, che l'avviliscono. Sono questi, che non contenti di avvilirla colle loro insulse produzioni doppiamente la disonorano fino di là da'monti spargendo, e assicurando essere il gusto dell'Italia solamente portato a'salti ed alle inverossimili buffonate, nè si avvedono questi tali, che consimili proposizioni, degne solo della loro ignoranza, degradando la nazione più benemerita dell'arti liberali.”

As concepções de reformas para a dança imprimiram marcas profundas nas produções do período e sabemos que Magri tinha conhecimento das ideias noverrianas, uma vez que fazia alusão a Noverre em seu *trattato*. Ao elencar as qualidades esperadas de um bailarino, afirmava que “É preciso saber ler bem, escrever melhor ainda: não só para mim, mas para o célebre Monsieur de Noverre, que o bailarino tenha conhecimento de várias ciências”<sup>11</sup> (Magri, 1779, p. 16, tradução nossa). Também observamos menção a Noverre no capítulo 58, *Delle attitudini* (Das atitudes, ou posturas), igualmente relacionando a dança a outras áreas do conhecimento, nesse caso o desenho: “Declara Senhor Noverre que se o bailarino não entender de desenho, nunca saberá organizar os membros do corpo [...] e lhe faltará unidade e harmonia”<sup>12</sup> (Magri, 1779, p. 109, tradução nossa).

É possível que, ao nomear Noverre, Magri buscasse validar suas afirmações, tendo em vista a repercussão das *Cartas*. Noverre era um crítico tenaz da dança extremamente virtuosa e fez alusão inclusive às *cabriolas*, às quais Magri dedicou o último e mais extenso capítulo de seu tratado, *Delle Capriole*. E, em uma de suas cartas, Noverre afirmou que justamente as cabriolas teriam degradado a dança: “A mistura que os bailarinos fizeram da cabriola com a *Belle Danse* alterou seu caráter e degradou sua nobreza; é uma aliança que diminui seu valor” (Noverre *apud* Monteiro, 1998, p. 239). Noverre ansiava uma dança livre de supostos artifícios e o virtuosismo acrobático do *grottesco* iria de encontro a suas premissas, como podemos verificar em outro famoso trecho do texto do mestre francês: “Filhas de Terpsícore, renunciad às cabriolas, aos *entrechats* e aos passos muito complicados [...]” (Noverre *apud* Monteiro, 1998, p. 212).

Assim, pode-se perceber que, em Viena, Magri estava situado em meio a um embate entre diferentes tendências de danças - diferentes, porém

<sup>11</sup> “*Non dico prima di saper ben leggere e scriver meglio, cosa essenzialissima; ricercasi pure, non solo per mio costante sentimento e del celebre Monsieur de Noverre, ma che abbia pure la cognizione di varie scienze.*”

<sup>12</sup> “*se il ballerino non saprà di disegno, non saprà mai disporre una giustatezza alli membri del corpo per disporli in attitudine [...] tutto privo sarà di unitezza e di armonia.*”

consensuais na busca por uma comunicação mais direta com o público, seja por meio da pantomima e da verossimilhança, seja por atraentes artifícios do teatro popular.

A primeira menção a Magri como diretor, de acordo com Arianna Fabbricatore (2020), aparece na Gazzetta Veneta de novembro de 1760 como ‘*Gennaro Magri di Napoli*’, no teatro Sant’Angelo de Veneza no espetáculo *Amor contadino*, drama de Carlo Goldoni<sup>13</sup> (1707-1793) com música de Lampugnani<sup>14</sup> (Fabbricatore, 2020). Ainda em Veneza, é mencionado como diretor de balés em outras peças de Goldoni, como *Amore in caricatura*, *Ballo di carbonai*, *Mascherata dedicata a Bacco* e *Amore artigiano*.

De volta a Nápoles, Magri foi mestre de dança no Teatro San Carlo, onde suas criações coreográficas integravam danças conhecidas como *divertimenti* (divertimentos) que ocorriam nos *intermezzi* (entreatos) dos espetáculos operísticos de modo totalmente independente da trama da ópera, com o objetivo de simplesmente divertir a plateia - e eram amplamente criticados pelos *noverrianos*. O último envolvimento de Magri com o Teatro San Carlo, segundo fontes documentais, ocorreu em 1772, em que figura como primeiro bailarino *grottesco* e criador do segundo balé (sem título) na ópera *Alessandro nelle Indie*, de Metastasio. Segundo Fabbricatore (2020), fontes da época relatam desentendimentos entre Magri e a administração do Teatro. Entre 1775 e 1779, abandonou a atividade teatral e passou a se dedicar ao ensino de dança e à gestão de seus negócios patrimoniais. O *Trattato Teorico Prático di Ballo* foi publicado em 1779 e logo na sequência recebeu a drástica crítica de Sgai, o que levou Magri a estampar, no início das edições seguintes, a *Advertência* em resposta ao parecer negativo do crítico.

---

<sup>13</sup> Dramaturgo veneziano, reconhecido por escrever textos teatrais inspirados no universo da *Commedia dell’Arte*.

<sup>14</sup> Giovanni Battista Lampugnani (1706-1786), supostamente nascido em Milão, foi compositor de óperas e de música sacra e atuou como colaborador de C.W. Gluck e em 1743 foi nomeado compositor residente no King’s Theater em Londres (TRECCANI, 2004). Disponível em: [https://www.treccani.it/enciclopedia/giovanni-battista-lampugnani\\_%28Dizionario-Biografico%29/](https://www.treccani.it/enciclopedia/giovanni-battista-lampugnani_%28Dizionario-Biografico%29/). Acesso em: 14 mai. 2023.

Em 1787 Magri partiu para Madri e no mesmo ano, os nomes de Ana Maria e Algueda Magri, suas filhas, apareceram entre os integrantes do elenco dos balés *Dido depreciada* e *Sandrina e la labradora en la corte* encenados no teatro de Los Caños del Peral, de Madri, sob direção de Domenico Rossi. Não há registros de Gennaro Magri como diretor de balés, o que nos leva à suposição de que permaneceu se ocupando do ensino dos jovens estudantes da escola do teatro, embora seu nome esteja entre os membros do corpo de baile (Fabbricatore, 2020). Faleceu em junho de 1789 e foi sepultado em Madri.

### 3. Apropriação cultural

Com relação aos números de dança apresentados nos *intermezzi*,

[...] eram vistos protagonistas mouros prisioneiros, ciganos, cidadãos de diversas nações: estes forneciam o pretexto para, nas danças de caráter<sup>15</sup>, exibirem a grande habilidade adquirida naquele tempo, seja na técnica, seja na expressividade pantomímica dos dançarinos e dançarinas<sup>16</sup> (Zambon, 2006, tradução nossa).

A partir de tal citação, podemos entender que a exibição de imagens de lugares desconhecidos, por vezes consideradas exóticas, atraía forte atenção do público e da crítica, de modo que tornou-se lugar comum nos espetáculos criados de meados do século XVIII adentrando o século XX. O termo *caráter*, empregado em referência às danças oriundas de lugares distantes denota uma visão monocultural, que considera uma maneira de dançar - dos nobres - como o cânone, o padrão de dança, enquanto qualquer outra representação seria considerada diferente.

---

<sup>15</sup> Definição de 'Carattere' (caráter) de acordo com o Dicionário histórico da Accademia della Crusca, 4ª edição (1729-1738) significa 'maneira de escrever e de falar'. Latim, *stilus*. Grego *stýlos*. "vale anche Maniera di scrivere, e di parlare. Lat. *stilus*. Gr. *στύλος*."

<sup>16</sup> "Si vedevano protagonisti mori prigionieri, gruppi di zingari, cittadini di diverse nazioni: questi fornivano il pretesto per danze di carattere in cui esibire al meglio la grande abilità raggiunta in quel tempo, sia nella tecnica sia nell'espressività pantomímica, dai danzatori e dalle danzatrici."



Fig.1. Pintura de Jean Pillement, *Cena de mercado em um porto oriental imaginário*, ilustrando o balé *Un port de mer dans la Provence* (1763), do qual provavelmente Magri participou como dançarino. Fonte: Brown, 2005.

**Audiodescrição da imagem:** Imagem em preto-e-branco de pintura na qual vemos nas laterais uma vegetação tropical, ao fundo, em perspectiva, silhueta de navios, nas laterais inferiores tendas de um mercado oriental e ao centro da cena figuras pequenas de dançarinos caracterizados.

As danças hegemônicas - nobres - se apropriavam de danças originárias de outras camadas sociais:

As danças camponesas sempre forneceram o material para a renovação das danças de corte. Na corte, nunca se inventou dança alguma. A dança de corte foi sempre o resultado da apropriação e adaptação de inúmeras danças populares (Monteiro, 2011, p. 29).

Marianna Monteiro (2011) atenta para o fato de que, na Europa moderna<sup>17</sup>, a tradição oral passou a ser definida negativamente, embora

<sup>17</sup> Embora extrapole o âmbito desta pesquisa, convém observar que há distintas definições para “Europa moderna”, mas, aqui, destacamos como uma de suas características um paradigma, instituído a partir do século XV, segundo o qual a compreensão do mundo estaria alicerçada sob uma ótica monocultural em que a escrita prevalece sobre a tradição oral, portanto há um esforço de apagamento da cultura iletrada. Monteiro (2011) associa a polarização entre cultura popular e erudita à “expansão mercantil portuguesa, acompanhada do deslocamento de grandes contingentes humanos na constituição da mão-de-obra escrava e da expansão da cultura letrada por meio da catequese” (Monteiro, 2011 p. 31).



coexistissem a cultura letrada (minoría) e a cultura iletrada (maioría) nas farsas, mistérios, folhetos, contos e imagens religiosas. Apesar da evidente separação entre os grupos, as culturas dos diferentes estratos sociais acabavam se mesclando, ainda que manifestações culturais mantidas por tradição oral fossem subjugadas. Muitas danças cênicas setecentistas, sobretudo as rotuladas como *grotesche*, frequentemente se apropriaram de gestualidades estereotipadas de outras culturas a partir de seu ponto de vista dominante.



Fig. 2. Representação de cena de dança de turcos, descrita em *Nuova e curiosa scuola di balli* (1716), de Gregorio Lambranzi: “Quatro turcos entram, um após o outro e dançam de mãos dadas, como apresentado: para trás e para frente, para a direita e para a esquerda, com *balonés* e outros passos adequados.” Fonte: Winter, 1974.

**Audiodescrição da imagem:** Imagem em preto-e-branco, na parte superior apresenta duas linhas e uma partitura musical, no centro há o desenho de quatro personagens caracterizados como turcos, com um turbante, camisa de gola alta e mangas longas bufantes, calça com o cós largo. Os quatro estão posicionados lado a lado em pose de dança com uma das pernas à frente. Na parte inferior da imagem há uma descrição da cena em alemão.

A dança *grotesca*, embora se afirme como uma linguagem de dança, tinha influências fortes de dançarinos sem formação nas danças nobres e remetia, de certa maneira, aos teatros de rua e às danças de feira. Podemos conjecturar a seguinte hipótese: a rejeição à dança italiana residia não apenas



em um francocentrismo (Fabbricatore, 2018), mas na presença de elementos relacionados a uma cultura popular que não seria bem vista por parte de uma elite literária. Teria sido essa a razão pela qual o *Trattato* tenha ficado por tanto tempo esquecido, sendo revisitado somente pelo fato de que elementos da dança descrita nele aparecem na dança cênica que se tornou hegemônica no século XIX, a dança nomeada *clássica*?

#### 4. A leitura de Magri hoje

São escassos os estudos sobre Magri e seu tratado, que começou a ser explorado somente na segunda metade do século XX. Em 1974, Marian Hannah Winter, no livro *The Pre-Romantic Ballet*, menciona o *Trattato*, destaca a dificuldade em decifrar seu conteúdo e anuncia a futura tradução inglesa, que veio a ser publicada quatorze anos depois, em 1988, sob o título *Theoretical and practical treatise on dancing* por Irmgard Berry. Em Minneapolis, Estados Unidos, em 1996, aconteceu uma conferência dedicada a Magri que resultou na coletânea de ensaios publicada em 1998, intitulada *The Grottesque Dancer on the Eighteenth Century Stage: Gennaro Magri and his world*, organizada pelos pesquisadores Rebecca Harris-Warrick e Bruce Alan Brown. Essa obra compreende informações históricas e historiográficas acerca da dança cênica italiana no século XVIII, da dança *grottesca* e de Gennaro Magri, inclusive transcrições de libretos de óperas e roteiros de balés encenados no período – material que nos fornece pistas as quais permitem formular suposições a respeito daqueles balés, uma vez que raramente apresentavam registro em notação coreográfica. Outra fonte secundária que serve de alicerce para o entendimento do universo de Magri é *Il virtuoso grottesco*, publicada em 2020 com organização de Arianna Fabbricatore a partir da conferência *Il mondo di Gennaro Magri: danza, musica e opera nell'Europa dei lumi*, evento coordenado por Fabbricatore e realizado em 2016. Ademais, desde 2015, em Paris, sob orientação da mesma pesquisadora, há um grupo de estudiosos do CND –

*Centre Nationale de la Danse* (Centro Nacional da Dança) – que desenvolve uma interpretação cinética do *trattato*, com o objetivo de decodificar no corpo as descrições de Magri, além de publicar a tradução francesa da obra<sup>18</sup>. Resultados parciais dessa pesquisa até o momento se encontram disponíveis *on-line*. Ao buscar discussões sobre o tratado de Magri, em língua portuguesa, verifica-se uma escassez ainda maior. Por tal razão, a autora do presente artigo decidiu se empenhar neste estudo e na tradução de uma seleção de capítulos do primeiro volume da obra. Desta forma, almeja-se que possam ser abertas mais possibilidades de debate para pesquisas que se dedicam às escritas de danças, como testemunhos históricos da codificação de determinados saberes coreográficos. Essas escritas são ativas, produzem objetos, projetos, representações de corpo, conhecimentos e práticas, que informam sobre modos de compreensão de danças em tempos históricos e geográficos distintos.

Como foi demonstrado ao longo deste artigo, o tratado de Magri é um importante fragmento historiográfico da dança, uma vez que apresenta descrições de passos de dança sem hierarquizar os gêneros dos dançarinos e, de forma pouco usual em tratados do período, retrata o gênero *grottesco*. O interesse de muitos pesquisadores atuais nesse tratado está nas evidentes e pouco mencionadas influências que o *grottesco* teria tido na formação da técnica de dança clássica, consolidada no século seguinte, razão pela qual Magri parece ter relevância nos estudos sobre danças cênicas.

---

<sup>18</sup> Processo de tradução, ainda em andamento, segundo Arianna Fabbricatore.

## Referências:

ANGIOLINI, G. **Lettere di Gasparo Angiolini a Monsieur Noverre sopra i balli pantomimi**. Milão: Regio Stampatore, 1773. Disponível em: <https://www.loc.gov/item/08019861/> Acesso em: 16 out. 2023.

BERRY, I. E. **Theoretical and practical treatise on dancing**. Gennaro Magri. Londres: Dance Books, 1988.

BROWN, B. A.; HARRIS-WARRICK, R. **The grotesque dancer on the eighteenth century stage: Gennaro Magri and his world**. Wisconsin: University of Wisconsin Press, 2005.

CARATTERE. *In: Vocabolario degli accademici della Crusca*. Firenze, 1729-1738. Disponível em:

<http://www.lessicografia.it/Controller?E=1078;1756404708;&c1=350;-7;3;-21159276;212722725;&c2=129;-39;3;40;69;1;130;32;5;40;66;1;129;-39;65;-31;69;4;130;1025;5;40;75;13;130;27;3;1646876352;1545561153;&q1=carattere&q2=&q3=&q4=&qr=null&num=20&o=115;-38489505;-1185594668;&idV=1046649;-33;46;15;11;12;131;3;8;12;-824091717;631808239;&TDE=carattere;&TDNE=>. Acesso em: 13 nov. 2023.

CAVRIOLA e CAVRIUOLA. *In: Vocabolario degli accademici della Crusca*. Firenze, 1729-1738. Disponível em:

<http://www.lessicografia.it/Controller?E=1078;1756404708;&c1=350;-7;3;-21159276;212722725;&c2=129;-39;3;40;69;1;130;32;5;40;66;1;129;-39;65;-31;69;4;130;1025;5;40;75;13;130;27;3;1646876352;1545561153;&q1=cavriola&q2=&q3=&q4=&qr=null&num=20&o=115;-38489505;-1185594668;&idV=1053752;-8;535315167;-1445961222;&TDE=cavriola;&TDNE=>. Acesso em: 13 nov. 2023.

FABBRICATORE, A. **Il virtuoso grottesco**. Roma: Aracne Editrice, 2020.

FABBRICATORE, A. **L'action dans le texte: pour une approche herméneutique du Trattato teorico-prattico di ballo de G. Magri**. Disponível em: <https://hal.science/hal-02059909>. Acesso em: 10 mai. 2023.

LOMBARDI, C. **Trattati di danza nel Settecento**. Nápoles: Ist. Italiano per gli studi filosofici, 2018.

MAGRI, G. **Trattato Teorico-prattico di Ballo**. Nápoles: Vincenzo Orsino, 1779. Disponível em: <http://www.loc.gov/item/musdi.115>. Acesso em: 19 out. 2023.

MAURMAYR, B., De la 'danse baroque' à la 'belle dance' et retour: usages d'une catégorie. **Recherches en danse** [on-line], 5 | 2016. Disponível em: <http://danse.revues.org/1563>. Acesso em: 20. abr. 2023.

MONTEIRO, M. **Dança popular: espetáculo e devoção**. São Paulo: Editora Terceiro Nome, 2011.

MONTEIRO, M. **Noverre. Cartas sobre a dança**. Trad. e notas da autora. São Paulo: Edusp, 1998.

WINTER, M. H. **Pre-romantic ballet**. Londres, Victoria, Nova Iorque: Pitman Publishing, 1974.

ZAMBON, R. Gennaro Magri *In Dizionario biografico degli Italiano*. vol. 67, 2006. Disponível em: [https://www.treccani.it/enciclopedia/gennaro-magri\\_%28Dizionario-Biografico%29/](https://www.treccani.it/enciclopedia/gennaro-magri_%28Dizionario-Biografico%29/). Acesso em: 13. nov. 2023.

Patricia Cornacchioni Alegre (USP)  
patricia.alegre@usp.br

Mestranda em Artes Cênicas pela ECA-USP com pesquisa financiada pela CAPES, sob orientação da Profa. Dra. Andréia Nhur e co-orientação da Profa. Dra. Ana C.E. Teixeira. Especialista em Arte-Educação (USP). Bacharel em Cinema (FAAP). Nos últimos 15 anos atuou como bailarina, produtora e videoartista em grupos paulistanos de dança e teatro. É professora de dança no Projeto PALCO e no espaço Sede Cultural, em São Paulo.

## Labanotation nos processos de análise, pesquisa e registro da técnica da dança afro-brasileira

Waleska Lopes de Almeida Britto (UFRJ)  
Marcus Vinícius Machado de Almeida (UFRJ)  
Deborah Prates (UFRJ)  
Fernanda de Lima (UFRJ)  
Larissa Andreia Maciel de Carvalho (UFRJ)  
Maíra Carias Pereira (UFRJ)  
Rafael Augusto Arruda Merlo (UFRJ)

Comitê Temático Dança, memória e história

**Resumo:** O projeto visa investigar a Labanotation enquanto dispositivo importante para a pesquisa de tecnologias corporais em dança. A labanotation será uma ferramenta empregada para estudar, sistematizar e registrar a técnica da dança Afro-brasileira desenvolvida pela linhagem Dunham-Baptista-Assis, atores estes considerados importantes na criação de uma dança teatral da diáspora negra. A pesquisa irá resgatar, através de uma metodologia de história oral-corporal, os procedimentos técnicos da dança Afro-brasileira. Os sujeitos investigados são os ex-bailarinos e alunos do professor Gilberto de Assis. Através de realização de entrevistas e experiências corporais com estes atores, deseja-se conhecer uma sistematização estruturada para a criação de uma técnica de formação de bailarinos na vertente Afro-brasileira e analisar e registrar estes princípios estruturais desta dança através da notação denominada Labanotation. A Labanotation é uma partitura de dança que possibilita escrever com grande precisão movimentos da linguagem da dança, “conservando” repertórios, coreografias e técnicas corporais específicas. Este material será organizado e sistematizado para que se possa entender e apresentar os fundamentos e os princípios que sistematizam a técnica de preparação corporal dessa dança Afro-brasileira.

**Palavras-chave:** Labanotation; análise do movimento; técnica de dança; dança afro-brasileira.

**Abstract:** The project aims to investigate Labanotation as an important device for researching body technologies in dance. Labanotation will be a tool used to study, systematize and record the Afro-Brazilian dance technique developed by the Dunham-Baptista-Assis lineage, actors considered important in the creation of a theatrical dance of the black diaspora. The research will rescue, through an oral-body history methodology, the technical procedures of Afro-Brazilian dance. The persons investigated are former dancers and students of Professor Gilberto de Assis. Through interviews and bodily experiences with these dancers, the aim is to understand a structured systematization for creating a technique for training dancers in the Afro-Brazilian style and to analyze and record these structural principles of this dance through the notation called Labanotation. Labanotation is a dance score that makes it possible to write dance language movements with great precision, “conserving” repertoires, choreographies and specific body techniques. This material will be organized and systematized so that it is possible to understand and present the fundamentals and principles that systematize the body preparation technique of this Afro-Brazilian dance.

**Keywords:** Labanotation; movement analysis; dance technique; afro-brazilian dance.

## 1. Problematizando a Labanotation e a técnica da dança Afro-brasileira no eixo Dunham-Baptista-Assis

Atualmente a cultura brasileira tem sido potencializada a partir de diversas ações afirmativas. Destaca-se a lei da educação 11.645/08 que regulamenta a obrigatoriedade do Ensino da História e Cultura Afro-brasileira e Indígena em todos os níveis de ensino. Contudo, na Universidade Federal do Rio de Janeiro, muitas graduações ainda se sentem frágeis de como ofertar estes conteúdos. O Departamento de Arte Corporal (DAC), com sua larga experiência na pesquisa étnica, tem sido um polo que tem auxiliado diversos cursos nestas temáticas ofertando disciplinas. Assim o DAC colabora com disciplinas de cultura negra e indígena nos cursos de Educação Física, Terapia Ocupacional, Nanotecnologia, Química, Licenciatura em Química, Química-Atribuições Tecnológicas, Enfermagem, Musicoterapia. Logo este projeto não só ratifica esta função do DAC, como contribui para o resgate de parte da história negra do Brasil. Esta pesquisa então tem uma dupla direção, fortalecer o estudo de uma manifestação afrodiáspórica e explorar a Labanotation como ferramenta metodológica de investigação de movimentos.

Os processos de pesquisa que envolvem a análise, a problematização e o registro de tecnologias corporais e/ou danças podem ser realizados através de alguns dispositivos. O vídeo e/ou a descrição linear pela escrita do movimento em texto da língua em questão, costumam ser os mais frequentes. Como qualquer tradução de um acontecimento complexo, o registro deste evento, com a transposição de determinada semiótica para outra (tradução intersemiótica), pode haver vantagens e desvantagens nestes procedimentos de pesquisa. Quando se emprega o vídeo para realizar um registro de alguma tecnologia corporal, sempre estamos registrando o modo singular da realização de um dançante e ou grupo de dançantes, e muitas vezes, incluído neste registro e avaliação, elementos que foram incorporados pelos executores, mas que podem não ser o núcleo da tecnologia investigada (Guest, 2005). Em contrapartida, o registro escrito carece de uma apresentação polimotora, polifônica do



acontecimento da dança: os corpos em seu ato de dançar executam muitas motricidades simultâneas, mas o limite da escrita e sua linearidade é sua unidiscursividade temporal. No caso da arte da música, a partitura musical apresenta algumas outras possibilidades de captura e registro dos eventos sonoros. Se diversos executantes realizam uma mesma melodia, apresentando pequenas variações, o pesquisador ao escrever a partitura registrará escolhendo o que mais frequentemente é apresentado pelos executantes. Deste modo, apesar de ser um evento com diversos atores, o pesquisador em seu processo de análise chega aos elementos mais recorrentes para registrá-los. Nesta direção, nos estudos da etnomusicologia, a partitura musical tem se apresentado como um dispositivo importante nestes trabalhos (Lühning e Tugny, 2016).

Problematizamos então o papel que partituras de dança possam ter nos processos investigativos de movimento, minimizando algumas dificuldades apresentadas pelo registro em vídeo ou a descrição escrita dos movimentos. Trazemos como objeto desta pesquisa a Labanotation como elemento significativo na investigação da técnica e do registro da dança Afro-brasileira.

O Laboratório Grafias do Gesto do Departamento de Arte Corporal (DAC) da Universidade Federal do Rio de Janeiro (UFRJ), criado em 2012, vem realizando uma investigação, na qual procura apresentar os elementos básicos da técnica de dança Afro-brasileira sistematizada pelo eixo Dunham-Baptista-Assis. Numa tentativa de evitar as limitações apresentadas aqui pelo registro audiovisual e pela descrição escrita dos movimentos, tem-se empregado, para esta pesquisa, a Labanotation. Esta escrita de movimento, para os investigadores deste estudo, funciona como um dispositivo apto de sintetizar os princípios e fundamentos que regem uma determinada gestologia; é capaz de registrar uma pluralidade de ações que ocorrem simultânea e sucessivamente em temporalidades distintas, além de minimizar as variações interpretativas singulares de cada executante desta dança.

A Labanotation ou a Kinetografia, foi uma partitura de dança e de movimento iniciado por Rudolf Laban, por volta dos anos de 1920, e desenvolvida pelos pesquisadores e discípulos, o húngaro, Albrecht Knust e a

estadunidense, Ann Hutchison Guest. Com o evento do início da segunda Guerra Mundial, Guest, que estudava na Alemanha com Laban, regressa aos Estados Unidos e os dois pesquisadores perdem o contato durante os conflitos da guerra, ambos, continuam neste tempo, desenvolvendo a escrita de Laban com caminhos singulares. Daí o surgimento de dois termos para a mesma partitura. Labanotation é o termo empregado por Guest, e na Europa usa-se o termo Kinetografia (Beck e Reiser, 2016). Hoje, diversos centros de pesquisa e conservação da dança empregam a Labanotation com diferentes propósitos. Destacamos o papel que o Dance Notation Bureau de Nova York e o Conservatório de Paris, que realizam inúmeras pesquisas de dança, tendo a Labanotation como um dispositivo importante.

A Labanotation, na sua escrita usa um trigrama, isto é 3 linhas verticais. Estas linhas verticais representam uma sintetização do corpo humano. A linha central representa o eixo axial; o espaço entre a linha central e as duas linhas paralelas, à direita e à esquerda, representam os membros inferiores da direita e da esquerda respectivamente. Os espaços além desta duas linhas paralelas em relação a linha central, representam onde se escrevem os movimentos das demais partes do corpo. Da mesma forma, que na partitura musical pode-se criar um acorde, registrando diversos sons sendo tocado ao mesmo tempo, simultaneamente, é possível se escrever movimentos de segmentos corporais distintos, em conjunto, numa espécie de polifonia corporal, ou uma polimotricidade. Esta é uma vantagem importante da Labanotation quando comparada à descrição de um passo de dança, pois pela escrita ou fala só podemos descrever um movimento de cada vez e não sua simultaneidade. Há aqui uma percepção muito diferente e cognitiva de se entender e vivenciar a descrição dos movimentos (Guest, 2014).

Ann Hutchinson Guest (1998) destaca que a Labanotation teria como função principal o registro de coreografias, possibilitando a criação de um repertório que se mantenha vivo para a história da dança, semelhante ao que acontece com o campo da música. Devido à estruturação do sistema tonal e da elaboração da partitura, o campo da música possui um repertório gigantesco de

obras musicais registradas. Guest também afirma que há uma segunda função das partituras: elas não grafam as variações interpretativas de cada sujeito, mas procuram encontrar a estrutura central e necessária que apresente o sentido poético e a estrutura da frase gestual. Destacamos ainda, que as partituras musicais e as da dança criam também possibilidades para elaborar formas de composição, permitindo outras criações estéticas (Almeida, 2017). Quando se trabalha com a Labanotation, essa ideia de um “cerne” de movimento e uma ideia central de uma frase gestual pode ser estruturada, mesmo que a mesma frase seja interpretada por corpos diversos. Isso não significa dizer que ao ler a partitura da Labanotation, uma realização singular possa aparecer: a Labanotation apresenta somente o “cerne”, mas não impede que variações interpretativas possam comparecer, bem como as possibilidades motoras de cada corpo. Essa ideia de poder registrar um elemento central, nos parece valioso na pesquisa que realizamos na dança Afro-brasileira, na UFRJ.

No ano de 2015, o Laboratório Grafias do Gesto, Laboratório cadastrado na UFRJ que pesquisa partituras de movimento, iniciou um projeto que visava estudar, sistematizar e registrar a tecnologia da dança Afro-brasileira desenvolvida no eixo Dunham-Baptista-Assis. Essa pesquisa teve início quando amigos e estudantes do professor Gilberto de Assis doaram o acervo deste mestre para o Laboratório Grafias do Gesto. A aproximação dos coordenadores do Laboratório com esses atores da dança afro, permitiu entender que havia uma demanda. Eles desejavam que a metodologia sistematizada de ensinar dança Afro-brasileira, iniciada por Mercedes Baptista, finalizada por Gilberto de Assis, não se perdesse. Sensíveis a essas demandas, os coordenadores do Laboratório iniciaram o projeto Técnica da Dança Afro-brasileira: um caminho de sistematização e notação. Neste projeto, a partir de uma metodologia denominada oral-corporal, procuramos registrar a estrutura dessa dança Afro-brasileira.

A metodologia denominada de oral-corporal se baseia, de um lado na metodologia da história oral (Meihy e Ribeiro, 2011; Portelli, 1997), na qual as memórias e as narrativas dos atores privilegiados são trazidas como dispositivo

fundamental para se problematizar esse fato histórico. Contudo, há também a memória de passos e gestos. Assim, foram convidadas as pessoas que tiveram e têm papel significativo na dança afro para que realizassem oficinas que estivessem baseados nos ensinamentos aprendidos do professor Gilberto de Assis, ensinamentos esses fundamentados na técnica de dança Afro-brasileira desenvolvidos na relação entre a técnica de Katherine Dunham, a técnica de Mercedes Baptista e a técnica de Gilberto de Assis. O material gravado dessas oficinas é analisado e alguns elementos fundamentais são transcritos para Labanotation. Essa transcrição não funciona apenas como registro, mas é um disparador de análises das categorias gestuais vivenciadas nas oficinas e como um sintetizador das variações gestuais produzidas pelos diversos atores dessas oficinas.

Mercedes Baptista foi uma mulher negra, nascida em 1921, na cidade de Campos, no estado do Rio de Janeiro. Ela vem para a cidade do Rio porque sua mãe trabalhava com serviços domésticos. Encantada pela dança, ela resolve estudar com Eros Volússia que desenvolvia um projeto para o ensino do Balé. Com seus estudos, Mercedes consegue ser aprovada num concurso e passa a ser a primeira bailarina negra a entrar no corpo de baile do Theatro Municipal do Rio de Janeiro (Silva Júnior, 2007). Mas, sua passagem como intérprete nesta companhia, lhe faz perceber que ela pouco seria escalada, sendo apenas solicitada para papéis em que sua etnia fosse desejada. Além disso, Mercedes tem um encontro com o teatrólogo Abdias do Nascimento que havia fundado o Teatro Experimental do Negro (2004, p. 210). O Teatro Experimental do Negro (TEN) foi criado por Solano Trindade e Abdias do Nascimento no Rio de Janeiro em 13 de outubro de 1944. Abdias do Nascimento era ator e economista e desejava que esta companhia reabilitasse e valorizasse a herança cultural e social da identidade Afro-brasileira. O ponto central era criar uma nova dramaturgia, uma nova estética que resistisse às formas teatrais dominantes produzidas na Europa e nos Estados Unidos, e por isso, passou a valorizar os personagens e a história da cultura negra nacional como protagonistas privilegiados colocados em cena. Segundo Abdias do Nascimento

(2004, p. 210), havia no teatro brasileiro uma rejeição do negro como “personagem e intérprete, e de sua vida própria, com peripécias específicas no campo sociocultural e religioso, como temática da nossa literatura dramática”. Abdias, que havia sido influenciado por Frantz Fanon (2020) quer denunciar através de seu teatro a condição do negro nas artes da cena, revelando as diversas formas de racismo estrutural presentes no campo das artes. Este encontro, talvez, tenha sido decisivo para Mercedes repensar seu papel na Dança. Posteriormente no ano de 1951, a pesquisadora e dançarina estadunidense, Katherine Dunham, convidada por Abdias, vem ao Brasil e desta visita, Mercedes é levada aos Estados Unidos para estudar com a bailarina e antropóloga negra Katherine Dunham, mantendo-se por quase dois anos em sua escola em Nova York (Ferraz, 2012). Esta experiência foi fundamental para que uma certa metodologia de formação de dançarinos, diferente do balé, fosse apresentada à Mercedes. Regressando ao Brasil, tomando como base as tecnologias aprendidas com Dunham, Mercedes inicia sua escola e companhia (Lima, 2012). No Brasil, ela começa a incorporar em suas aulas elementos do Candomblé e de algumas danças brasileiras de origem afrodiáspóricas, como o Lundu (Nora, 2010). Além de começar a desenvolver esta técnica e ministrar aulas que possibilitou a formação de seus primeiros bailarinos, possuidores desta nova corporeidade, Mercedes também montou uma Companhia que teve importante papel na divulgação e legitimação da dança Afro-brasileira, se tornando um marco fundamental para a afirmação cultural do negro e de sua estética na arte da dança. O trabalho de Mercedes foi extremamente importante nos anos 60, 70 e 80, fazendo turnês pelo Brasil e pelo mundo. Nesta trajetória, diversos bailarinos foram formados em sua técnica que propagaram seu legado em diversos espaços. Sua técnica chegou a ser tão reconhecida que foi incluída como disciplina de formação de bailarinos em algumas escolas de dança importantes como a tradicional Escola de Danças Maria Olenewa do Theatro Municipal do Rio de Janeiro e o reconhecido e importante Centro de Dança Rio.

A dança Afro-brasileira, criada por Mercedes Baptista, está relacionada a um grande momento do modernismo da história brasileira que fala

da afirmação de outras estéticas que fugiam dos ícones clássicos da cultura branca e afirmavam uma brasilidade. A dança Afro-brasileira pode ser considerada, talvez, a primeira tecnologia corporal sistematizada para dança teatral brasileira e se apresenta como uma potente ferramenta de formação de bailarinos.

Nos anos de 1950, Gilberto de Assis começa a estudar com Mercedes Baptista e se torna o primeiro intérprete de sua companhia. Segundo Charles Nelson (2019), que foi aluno de Gilberto de Assis, comenta que Gilberto é uma figura fundamental para se entender a dança de Mercedes Baptista. Em primeiro lugar, porque toda formação inicial de Gilberto em dança foi somente feita por Mercedes, isto significa que ele representa o que esta técnica pode produzir nos corpos. Em segundo lugar, porque nos anos de 1980, numa importante escola privada de dança da cidade do Rio de Janeiro, o Centro de Dança Rio, inicia um curso de formação em dança Afro-brasileira com duração de 6 anos. Gilberto foi o responsável por este curso, trazendo um refinamento para a sistematização desta técnica, além de pensar em uma estratégia pedagógica para os seis anos de formação. Deste curso saíram importantes figuras que até hoje atuam na dança Afro-brasileira, como Charles Nelson, Kátia Bezerra, Sidney Gomes entre outros. Definimos então que a dança Afro de Mercedes Baptista deve ser entendida como uma forte influência de Dunham e desenvolvida por Gilberto de Assis: Técnica da Dança Afro-brasileira no eixo Dunham-Baptista-Assis.

Estes personagens que foram estudantes de Gilberto de Assis, sobretudo no Centro de Dança Rio, são os atores que foram entrevistados e ministraram aulas de dança Afro-brasileira no projeto na UFRJ. Realizamos 8 encontros com estes atores. Discutimos os procedimentos técnicos e a estrutura que compõem as partes da aula com cada um deles. No momento atual da pesquisa, estamos desenvolvendo dois processos de finalização da investigação. Um que é filmar uma estrutura básica de uma aula de dança Afro-brasileira e disponibilizá-la *online*, no *site* do Laboratório de Grafias do Gesto, para que demais pesquisadores possam ter acesso. Outra ação que estamos realizando, é registrar em Labanotation etapas desta aula. Na medida em que



precisamos escrever em Labanotation é necessário que um profundo estudo e análise de movimento seja realizado para as sequências e passos que precisam ser registrados. Esta análise faz os pesquisadores serem convocados em um alto grau avaliativo dos movimentos em questão, entendendo princípios mais gerais e que englobem todas as variações realizados por todos os sujeitos entrevistados. Esta análise final, além de sua visibilidade em Labanotation, também será apresentada em texto pelos pesquisadores, refletindo suas análises dos movimentos investigados.

Entendemos então que a Labanotation provoca nos pesquisadores uma necessidade de se debruçar sobre o movimento investigado em direções ainda pouco exploradas e tal caminho traz entendimentos sintéticos e gerais sobre os gestos estudados. É importante destacar que o emprego da Labanotation tem funções importantes, mas também limitações. Uma delas é a complexidade da escrita que necessita uma longa formação dos investigadores e a outra é a capacidade de se ler e entender esta partitura no Brasil que ainda é bem limitada. Mas, reforçamos que as discussões sobre a análise destes movimentos são altamente exploradas e provocadas quando se faz necessários registrar estes passos em Labanotation. É este grau de análise intensa e forma de síntese que acreditamos ser uma das grandes vantagens dessa escrita. A Labanotation em nível de Brasil ainda é pouco estudada e investida como ferramenta de pesquisa e de registro de manifestações corporais. O Laboratório de Grafias do Gesto é o único local no país que desenvolve ações para o fortalecimento desta ferramenta. Esta pesquisa ajuda a desenvolver forma de investigação gestual por meio da Labanotation, bem como amplia as ações e dá visibilidade a este Laboratório e às graduações em dança da UFRJ.

### Referências:

ALMEIDA, M. V. M. de. Reflexões sobre a Labanotation. **Cena**, [S.l.], Porto Alegre, n. 22, p. 87–100, 2017. DOI: 10.22456/2236-3254.72628. Disponível em: <https://seer.ufrgs.br/index.php/cena/article/view/72628>. Acesso em: 25 jun. 2023.

BECK, J.; REISE, J. **Moving notation**. Londres: Routledge, 2016.

- FANON, F. **Pele negra, máscaras brancas**. São Paulo: Ubu, 2020.
- FERRAZ, F. M. C. **O fazer saber das danças afro**: investigando matrizes negras em movimento. São Paulo: UNESP, 2012.
- GUEST, A. H. **Choreographics**: a comparison of dance notation systems from the fifteenth century to the present. Londres: Routledge, 2017.
- GUEST, A. H. **Labanotation**: the system of analyzing and recording movement to the present. Londres: Routledge, 2005.
- LIMA, N. **Dança afro e brasilidade no Rio de Janeiro**. Rio de Janeiro: Multifoco, 2012.
- MEIHY, J. C. S.; RIBEIRO, S. L. **Guia prático de história oral**. São Paulo: Contexto, 2011.
- NASCIMENTO, A. Teatro Experimental do Negro: trajetória e reflexões. *In: Estudos Avançados*. v. 18, n. 50. São Paulo: 2005, p. 209-224.
- NELSON, C. **Entrevista sobre Dança Afro-brasileira realizada no Departamento de Arte Corporal da UFRJ**. Rio de Janeiro: DAC, 2019.
- NORA, S. **Temas para Dança Brasileira**. São Paulo: SESC. 2010.
- PORTELLI, A. **Tentando aprender um pouquinho**. Algumas reflexões sobre a ética na história oral. Projeto História, São Paulo, n. 15, p.13-49, abr. 1997.
- SILVA JÚNIOR, P. M. **Mercedes Baptista**: a criação da identidade negra na dança. Rio de Janeiro, 2007.

Waleska Lopes de Almeida Britto (UFRJ)  
waleskalabritto@gmail.com

Bailarina profissional pela EEDMO, Bacharel em Dança (UFRJ), mestre em Ciências da Arte (UFF). Professora Adjunta DAC/EEFD/UFRJ, Coordenadora do Laboratório Grafias do Gesto e do projeto de pesquisa Gilberto de Assis: memórias da dança Afro-brasileira.

Marcus Vinicius Machado de Almeida (UFRJ)  
marcasmachado667@gmail.com

Professor Titular da UFRJ, DAC/EEFD. Mestrado em Artes Visuais (UFRJ), doutorado em Educação Física (Unicamp) e estágio pós-doutoral em Psicologia pela UFF. Certification Program in Laban Movement Studies (LIMS) e em Labanotation. Coord. da Graduação em Musicoterapia e responsável pela criação da Bacharelado em Teoria da dança e sendo o primeiro coord. Coord. do Lab GRafias do Gesto (DNB).

Larissa Andreia Maciel de Carvalho (UFRJ)  
larissaci@hotmai.com

Bacharelado em Teoria da Dança. Intérprete criadora da Cia contemporânea da UFRJ NUDAFRO (2017-2018); bolsista no Laboratório Grafias do Gesto - UFRJ. Estagiária no Projeto Corpo em Cena UFRJ. Pesquisa acadêmica voltada para estudos da arte da performance e história do corpo no Ocidente.

Rafael Augusto Arruda Merlo (UFRJ).  
rafaelmerlo@poli.ufrj.br

Graduando em Teoria da Dança, integrante do Laboratório de Grafias do Gesto desde 2016, foi monitor em cursos de Labanotation e Motif Notation e ministrou workshops em eventos acadêmicos. Ex integrante da Rio Preto Cia. de Dança (antigo Balé de Rio Preto, dirigido por Creuza Arruda) e da CDC-UFRJ em seu espetáculo *InFluxos*.

Maíra Carias Pereira (UFRJ)  
mairacarias@gmail.com

Bacharelada em Dança. Bolsista do Laboratório Grafias do Gesto e do projeto de pesquisa Gilberto de Assis: Memórias da Dança Afro-brasileira.

Deborah Prates (UFRJ)  
deborahprates@gmail.com

Licencianda em Dança (UFRJ). Psicomotricista Educacional (IFHT). Bacharela em Letras, Português-Latim (UERJ). Com base na prática e nos estudos de Hatha Yoga e Iyengar, desenvolveu um método autoral que experiencia os universos da dança, do yoga e do campo somático sob uma abordagem sentida e percebida a cada luação.

Fernanda de Lima (UFRJ)  
fernandaflima86@gmail.com

Bacharel em Comunicação Social com habilitação em Publicidade e Propaganda pela PUC-SP. Bacharelada em Teoria da Dança pela UFRJ. Técnica em Iluminação Cênica pela Senai e Edição de VT pelo Senac com DRT. Atua com Produção Cultural há mais de 15 anos, com projetos premiados em editais importantes do país.