

HARKADÁ: Uma expressão cultural folclórica da dança israelense**HARKADÁ: a folkloric cultural expression of israeli dance**

DOI:10.34117/bjdv6n5-455

Recebimento dos originais: 28/04/2020

Aceitação para publicação: 22/05/2020

Fernando Davidovitsch

Docente no curso de Dança da UFS

Doutorando em Artes Cênicas na USP

Endereço: Rua Ivo do Prado, 612, Bairro São José – Aracaju/SE

E-mail: nandodvd@yahoo.com.br

RESUMO

Harkadá, comumente conhecida como bailes de danças circulares israelenses, é um tipo de expressão cultural emergida juntamente com a criação do Estado de Israel. Suas coreografias são produzidas em Israel desde o início do séc. XX, sendo passadas de geração para geração. Muitas novas danças para *harkadá* continuam sendo criadas anualmente por vários coreógrafos israelenses. Ainda que relativamente nova, a *harkadá* se tornou um hábito cultural praticado por diversas comunidades judaicas espalhadas pela diáspora, sendo reconhecida atualmente como uma prática tradicional dos judeus e é por muitos considerada uma expressão folclórica. Ela carrega informações culturais (música, língua hebraica, passos técnicos de dança, por exemplo) relativas ao território de Israel e é hoje uma forte referência para a identificação étnica judaica para muitos judeus da diáspora.

Palavras-chave: Harkadá. Dança Israelense. Folclore. Identidade. Diáspora judaica.

ABSTRACT

Harkadá, commonly known as Israeli circular dance events, is a type of cultural expression emerged along with the creation of the State of Israel. His choreographies have been produced in Israel since the beginning of the 20th century, being passed down from generation to generation. Many new dances for *harkadá* continue to be created annually by several Israeli choreographers. Although relatively new, *harkadá* has become a cultural habit practiced by diverse Jewish communities scattered throughout the Diaspora, being recognized nowadays as a traditional practice of the Jews and is considered for many by a folk expression. It carries cultural information (music, Hebrew language, technical dance steps, for example) relating to the territory of Israel and is currently a strong reference for Jewish ethnic identification for many Jews of diaspora.

Keywords: *Harkadá*. Israeli Dance. Folklore. Identity. Jewish Diaspora.

1 INTRODUÇÃO

Folk-lore, palavra criada por William John Thomas em meados do séc. XIX, tem como sentido “o saber tradicional do povo”. Folclore é comumente compreendido como questões culturais,

advindas de tempos remotos, que estão presentes em uma sociedade. O entendimento predominante é que este trata de elementos de uma cultura que, mesmo que não se tenham mais referências de onde surgiram, estão presentes através de seus costumes, objetos e símbolos populares. A questão da coletivização (um acordo de um coletivo) é que faz algo se tornar folclore. Algo que se cria, que se reproduz e que, com o tempo, cai no domínio público. Para Brandão (1994), o folclore se caracteriza por um anonimato dos autores e criadores daquilo que se reproduziu e coletivizou. O autor considera que o fato coletivizado, que se tornou, assim, folclórico, se caracteriza por sua persistência de permanência no tempo, pois, mesmo com suas modificações e transformações, ele sustenta algumas matrizes básicas.

O conceito de folclore para a dança israelense é bastante questionado por muitos, haja vista que ela não é uma expressão cultural que se caracteriza por advir de tempos remotos e tampouco os autores de suas coreografias e músicas são anônimos.

2 DANÇA ISRAELENSE: DA DIÁSPORA PARA ISRAEL E DE ISRAEL PARA DIÁSPORA

A dança israelense é uma expressão cultural que se disseminou, e ainda continua se disseminando, através da atuação de uma rede de comunicação colaborativa entre comunidades judaicas das mais distintas regiões. Historicamente, podemos identificar nesta situação aspectos advindos do ideal sionista (o termo *Sião* é referente à parte Sul de uma colina onde Salomão, filho do Rei David, construiu o primeiro templo dos judeus, em 1000 a.C.), que visava uma rede solidária entre as mais diversas populações judias da diáspora, que se uniam por uma causa: levantar um estado judaico, Israel. Este ideal buscava garantir a sobrevivência do povo judeu e de sua cultura. No caso da dança israelense, neste intercâmbio de comunicação entre comunidades judaicas de variados lugares, podemos reconhecer ainda este ideal, visto que a associação entre Israel e judaísmo é hoje um importante ponto de referência para que um judeu consiga identificar-se dentro de sua identidade étnico-cultural judaica.

Assim como o Estado de Israel é um fato ainda recente (sendo oficialmente reconhecido como tal em 1948), a dança israelense, que surgiu junto com a construção deste estado, também é. A migração massiva de judeus oriundos de diversos países a Israel (final do séc. XIX e durante o séc. XX), em muito incentivada pelo movimento sionista, liderado por Theodor Herzl (1860-1904), marca a formação de uma pluralidade cultural neste país. Conforme explica Gilbert (2010, p.31), a ideia do sionismo consistia no desejo de tornar Israel um estado soberano dos judeus, visto que os mesmos, por estarem durante séculos dispersos por entre outras civilizações, como um povo sem pátria, foram

e estavam sendo alvo de muitas discriminações, isolamentos sociais e perseguições. A situação dos judeus no final do séc. XIX estava crítica em diversas sociedades nas quais eles estavam espalhados, principalmente na Rússia em que, sob o governo dos czares, violentos ataques (os *pogroms*), que resultavam em destruição de casas, negócios e sinagogas, foram realizados contra a população judaica da região. Estes *pogroms* acarretaram numa emigração maciça de judeus a outros países, inclusive Israel.

Na Europa, mesmo que os ideais de liberdade, igualdade e fraternidade tivessem sido politicamente instituídos desde a Revolução Francesa, reduzindo o isolamento social dos judeus, o que possibilitou que este grupo se emancipasse diante das sociedades com as quais convivia, o sentimento antissemita continuava a existir. Theodor Herzl, judeu de Budapest, jornalista e escritor, que vivia na França, ao perceber que o antissemitismo se encontrava num grau exacerbado e que a situação dos judeus estava se tornando insuportável (fato evidenciado no caso *Dreyfus*¹, que lhe chamou muito a atenção), tomou frente como grande líder do movimento, que viria a ser chamado de movimento sionista. Escreveu, então, no final de 1896 e início de 1897, a obra *O Estado Judeu: ensaio de uma solução da questão judia* (publicada simultaneamente em alemão, inglês e francês).

Nesta obra estão descritas as circunstâncias do antissemitismo, das quais os judeus estavam sendo vítimas e, devido à evidente necessidade da existência de um estado onde eles pudessem viver livres e soberanamente, formulou-se estratégias para a sua construção, que requisitaria uma atuação coletiva da população judaica espalhada pelo mundo. Esta obra carrega todo o ideário do movimento sionista. Uma das ideias centrais do sionismo era que os judeus emigrassem dos seus países onde estavam morando e viessem habitar e ajudar na construção do Estado de Israel, procedimento este conhecido como *aliá* (retorno). Muitos judeus preferiram continuar vivendo onde já estavam, mas, mesmo assim, conforme explica Gilbert (2010, p. 34-35) a ideia do sionismo tomou tamanha proporção, que até estes que não emigraram para Israel se envolveram com a causa realizando contribuições para a construção deste novo Estado.

Devido ao longo período da diáspora judaica, os grupos de pessoas judias que chegavam traziam consigo uma série de informações culturais advindas dos povos com os quais se assimilaram na convivência e trocas de informações. A dança em Israel, desta maneira, conforme exposto por

¹O *Caso Dreyfus* foi um escândalo político, ocorrido no final do séc XIX, na França, que condenava Alfred Dreyfus, judeu, oficial de artilharia do exército francês, por traição. O processo contra Dreyfus era fraudulento e baseava-se em documentos falsos. Quando os oficiais da alta patente perceberam a fraude, tentaram ocultá-la. A onda de nacionalismo e xenofobia, que invadiu a Europa no final do séc. XIX, contribuiu para que a farsa fosse acobertada. O caso Dreyfus, que repercutiu em gritos de “morte aos judeus” nas ruas da França evidenciou o ainda forte sentimento antissemita naquela sociedade.

Wilensky e Freinquel (2002, p. 14), terá como aspecto característico estilos relativos a cada grupo imigrante, que, ao chegar ao território israelense passou a dialogar com este ambiente, gerando, assim, novas configurações que hoje se reconhecem como danças israelenses.

Há variados tipos de danças provenientes da cultura migratória destes diversos grupos para Israel, mas os que mais se difundiram e se popularizaram foram a *Hora Israelense* (derivada da mistura de influências da *Hora*, da Romênia, *Krakoviac*, da Polônia, *Polka*, da Lituânia e *Circassiana*, da Rússia), a *Debka* (origem árabe), a *Chassídica* (expressão de dança trazida da Europa por judeus religiosos adeptos do movimento do *chassidismo*²) e a *Iemenita* (trazida pelos judeus que vieram da região do Iêmen).

O processo de desenvolvimento da dança israelense desencadeou-se de forma muito rápida, devido ao empenho de personalidades, que resolveram organizar procedimentos, que possibilitariam promover, desenvolver e disseminar a cultura de dança então presente no território de Israel. Dentre estas personalidades, podemos destacar Gurit Kadman (1897-1987) como a principal ativista do movimento. Gert Kaufman, conhecida como Gurit Kadman (em hebraico), era uma judia que nasceu na Alemanha, na cidade de Leipzig. É reconhecida por muitas pessoas como a “mãe da dança israelense”.

Ela foi uma ativista, que atuou de diversas formas em prol da dança israelense. Além de ter organizado importantes festivais, que reuniam as variadas etnias em Israel (Festival Dália), informações estas que fizeram dela uma personalidade conhecida na história da dança israelense, ela também atuou de diversas outras formas, em favor do desenvolvimento desta expressão cultural, tais como: os registros que ela fez, junto ao seu cameramen, dos tipos de danças dos diversos grupos étnicos (com os quais ela conviveu durante um tempo para fazer sua pesquisa) residentes em Israel; criou, em 1971, o “Projeto de Conservação de Danças Étnicas”; criou a comissão de *Rikudei-Am* (Tradução: dança do povo. Termo em hebraico utilizado para se referir às danças israelenses), que se tornou a organização responsável por todas as atividades referentes à dança israelense no país. Esta comissão se incorporou ao Departamento de Cultura da *Histradut* (Federação da União dos Trabalhadores de Israel), que passou a ser um órgão de grande apoio às ações pela dança israelense; disseminou, ainda, a dança israelense para fora de Israel, viajando e ministrando aulas em outros

² O *chassidismo* (“ch”, neste caso, pronuncia-se com som de “r”) foi um movimento religioso que, no séc. XVIII, quando se iniciou, havia se espalhado pela região da Ucrânia, Polônia, Galícia e Lituânia. O movimento *chassídico* foi fundado por Baal Shem Tov, que defendia a possibilidade de um judeu alcançar sua elevação espiritual, mesmo sem a habilidade de leitura e estudo judaico-religioso. Considerava que era possível se conectar a Deus através da realização de rezas, com devoção, entusiasmo e pureza no coração. Este movimento introduziu a ideia de servir a Deus com regozijo e alegria, opondo-se ao luto excessivo que os religiosos judeus praticavam.

países; organizou cursos para a formação de professores nesta dança; estabeleceu terminologias para os passos e movimentos técnicos da dança israelense, a fim de facilitar a metodologia para os ensinamentos da mesma; escreveu, em 1968, o livro *Am Roked* (Povo que dança), e, em 1982, o livro *Rikud etni be Israel* (Danças étnicas em Israel), onde ela deixa por escrito os seus conhecimentos acerca deste tema.

Juntamente com ela, podemos mencionar aqui outros nomes que contribuíram para o desenvolvimento da dança israelense, tais como Tirza Hodes, Rivka Shturman, Moshe Itzrak Halevy (Moshiko), Yoav Ashriel, Yaacov Levy e outros. A atuação conjunta deste grupo promoveu um rápido desenvolvimento da dança israelense, principalmente depois de terem criado o Departamento de *Rikudei-Am* (“dança do povo”. Termo utilizado para se referir à dança israelense), que, apoiado pela *Histadrut* (Federação da União dos Trabalhadores de Israel), passou a ser o responsável por todas as ações referentes a esta dança no país. A fim de que a dança israelense se desenvolvesse como expressão representativa da cultura de Israel, um Estado, até então, recém-construído, diversas medidas foram tomadas por este grupo através da *Histadrut*, tais como: realização dos festivais *Dália*, festival de dança que reunia as diversas etnias existentes em Israel (esse nome era o mesmo do local onde ocorria: Kibutz *Dália*); organização de cursos e seminários para a formação de professores em dança israelense; publicação de revistas acerca deste assunto (revista *habanirkoda* – tradução: vamos dançar); transmissão por rádio de eventos de dança israelense; concursos para desenhos de figurinos; e outras ações que possibilitaram o fortalecimento de uma expressão cultural de dança em Israel.

A dança israelense, nesse processo de solidificação como expressão cultural de Israel, passou a ter um significativo crescimento do número de adeptos. Sua popularização e divulgação se deram em muito através da *harkadá* (comumente conhecida como eventos de danças circulares israelenses). O aspecto de se dançar em roda, segundo Wilensky e Freinquel (2002), vem da *Hora Israelense*³, cuja dança, segundo as autoras, se tornou uma forte expressão cultural nacional de Israel. Emergida na época da independência deste Estado, a *Hora Israelense* se caracterizava por ser executada a partir de canções na língua hebraica, que falavam sobre aspectos da paisagem local de Israel e de seu contexto sócio-político. Conforme Gurit Kadman almejava, “dançar em língua hebraica, dançar nossas próprias danças” era um sentimento de desejo da nova sociedade, que estava se constituindo

³ Aqui está se colocando a denominação *Hora Israelense* por identifica-la como derivada da *Hora da Romênia*. Mas, no meio de praticantes de dança israelense, costuma-se se referir a ela apenas como *Hora* mesmo.

em Israel. Era, então, um novo estilo de dança que se desenvolvia. Uma expressão autóctone de Israel. Quanto a isso, Wilensky e Freinquel (2002, p. 58, tradução própria) colocam:

Aqui não falamos de uma etnia ou minoria, mas de uma dança nacional, de um estilo de dança de um país que emergiu em 1948 e que foi adaptada pelos jovens colonos. [...]. Este estilo surgiu como uma necessidade de cortar os laços com a diáspora, onde os novos imigrantes que chegavam ao país antes e depois da criação do Estado se uniam com um objetivo comum: criar uma nova sociedade. [...] apesar da diversidade de origens dos imigrantes, existia a dança como forma de igualar, de “encontrar-se” em um mesmo *maagal* (círculo) com um código comum, com um idioma comum, com uma força especial.⁴

Mesmo que o movimento de danças circulares israelenses tenha surgido a partir da *Hora Israelense*, ao se ampliar o repertório de danças para *harkadá* (que hoje já não é mais composta apenas por danças circulares, mas também em fileiras), os coreógrafos passaram a incluir os outros estilos de dança respectivos aos grupos imigrantes, que também constituíam o ambiente cultural de Israel, como a *Debka*, a *Ieminita*, a *Chassídica* e as demais. Esses tipos de danças (cujos estilos antes eram próprios da cultura de cada grupo imigrante), quando inseridas no repertório da *harkadá* (através de coreógrafos que resolveram explorar e investir nestes estilos) passaram a apresentar novas configurações, resultantes do diálogo e interação cultural entre povos e as circunstâncias dos novos contextos nos quais os mesmos estavam vivendo.

Essas danças derivadas dos diversos grupos de imigrantes judeus (que estavam espalhados pela diáspora) no território israelense transformaram-se quanto formas de expressões de dança e transformaram o movimento e a cultura israelense de dança. São hoje vistas não mais somente como danças respectivas dos povos que compuseram o novo Estado, mas sim como integrantes do grande conjunto conhecido como dança israelense.

No caso da *Hora Israelense*, o seu processo se deu de forma bastante particular e diferente das demais expressões culturais hoje identificadas como danças israelenses. O seu movimento transformativo não é apenas o resultado de como as danças advindas dos judeus da diáspora a Israel se recontextualizaram no novo ambiente. A *Hora Israelense* derivada da mistura de elementos das danças da Romênia, Polônia, Lituânia e Rússia, surgiu no *Kibutz* (assentamentos judaicos, agrários,

⁴*Aquí no hablamos de una etnia o minoria, sino de la danza nacional, de un estilo de baile de un país que emergió en 1948 y que fue adoptada por los jóvenes colonos. [...]. Este estilo surgió como una necesidad de cortar lazos con la diáspora, donde los nuevos inmigrantes que llegaban al país antes y después de la creación del Estado, se unían con un objetivo común: crear una nueva sociedad. [...] apesar de la diversidad de orígenes de los inmigrantes, existía la danza como forma de igualar, de “encontrarse” en un mismo maagal con un código común con un idioma común, con una fuerza especial.*

de funcionamento cooperativista e de filosofias socialista e sionista), dentro do território de Israel. É um gênero híbrido, visto que se constituiu através de “processos socioculturais nos quais estruturas ou práticas discretas, que existiam de forma separada, se combinam para gerar novas estruturas, objetos e práticas” (CANCLINI, p. XIX, 2011).

A popularidade da dança israelense alcançou as comunidades judaicas que viviam em outros países, na diáspora. Muitas delas foram atraídas por esta manifestação cultural, pois sentiram que apontava para a possibilidade de ser uma forte referência da cultura étnico-judaica para os judeus da diáspora. Para muitos autores, Israel é na contemporaneidade a maior referência simbólica para a identificação dos judeus em relação a sua cultura judaica, permitindo que este se autorreconheça como grupo étnico-cultural, ainda que estejam espalhados pelos mais diversos países e regiões do mundo, com hábitos culturais e aspectos fisionômicos extremamente distintos entre eles (PFEFFER, 2003).

Ao entender que Israel é ponto de referência histórica sobre a construção da cultura do judaísmo e da identificação dos judeus como um grupo cultural étnico, é possível reconhecer que desde 586 a.C. (identificada como a primeira diáspora judaica), quando Jerusalém foi tomada por Nabucodonosor, que as pessoas judias derivadas deste contexto passaram pelo que Hall (2006) compreende como “tradução cultural”, termo trazido pelo antropólogo indo-britânico Homi K. Bhabha (2007). Este termo serve para explicar o modo como grupos étnicos que vivem na diáspora fazem para se organizar identitariamente. O autor explica que tradução cultural se refere a formações de identidade de pessoas que foram dispersadas de sua terra natal, mas que retêm fortes vínculos com suas tradições e lugares de origem, sem, todavia, alimentar a ilusão de um retorno ao passado. Essas pessoas acabam tendo que negociar com as novas culturas em que vivem, sem serem totalmente assimiladas por elas e também sem perderem completamente os referenciais identitários de seus lugares de origem.

A diferença é que elas não são e nunca serão unificadas no velho sentido, porque elas são irrevogavelmente, o produto de várias histórias e culturas interconectadas, pertencem a uma e, ao mesmo tempo, a várias ‘casas’ (e não a uma ‘casa’ em particular). As pessoas pertencentes a essas culturas híbridas têm sido obrigadas a renunciar ao sonho ou à ambição de redescobrir qualquer tipo de pureza cultural ‘perdida’ ou de absolutismo étnico. Elas estão irrevogavelmente traduzidas. (HALL, 2006, p.89)

Hemsi (2002), cuja tese aborda a questão da identidade judaica em meio aos judeus não religiosos, liberais, da cidade cosmopolita de São Paulo, traz, em suas argumentações, que Israel,

como território e Estado, é uma das maiores referências simbólicas para o judaísmo contemporâneo. Como ela expressa:

Outro parâmetro que caracteriza a identidade judaica é a relação com o Estado de Israel, considerada a pátria ancestral do povo judeu. Na religião judaica todas as rezas são realizadas em direção a Jerusalém. Nas grandes Festas e em *Pessach*⁵ o judeu afirma: 'ano que vem em Jerusalém'. Além do aspecto religioso a ligação com o Estado de Israel possibilita aos judeus a referência a um território único. Por este motivo as comunidades judaicas da diáspora procuram estreitar os vínculos dos judeus com este país objetivando fortalecer a identificação e fortalecendo a ideia de povo. De acordo com DellaPergolla (2000, p.482) este Estado 'é um dos pólos de referência simbólica mais poderosos da identidade judaica contemporânea e, como consequência, um elemento fortalecedor da existência coletiva dos judeus'. (HEMSI, 2002, p. 20)

Já tendo o movimento sionista fortalecido o elo entre judeus e Israel, a dança israelense serviu como mais um recurso para que pessoas judias conhecessem mais a cultura de lá, vivenciando-a e tendo, desta maneira, um sentimento de pertencimento à cultura judaica. Isto propiciou a ação de líderes comunitários e de instituições israelitas, responsáveis pelas atividades destinadas às suas comunidades judaicas, que a prática da dança israelense fosse estimulada nos seus meios.

Em muitos lugares as instituições judaicas responsáveis por suas comunidades, a fim de que a dança israelense se tornasse uma prática destes grupos de judeus, passaram a realizar investimentos para trazer professores de Israel para que eles ensinassem as danças daquele lugar e as coreografias que estavam sendo criadas. Gurit Kadman, Tirza Hodes, Rivka Shturman e Moshe Itzrak Halevy, por exemplo, atuaram bastante fora de Israel, dando aulas e difundindo a dança israelense por diversos países. Além destes nomes de referência, um numeroso grupo de pessoas começou a se formar nos cursos para a formação de professores em dança israelense, passando, assim, a atuar na área, dando aulas fora de Israel. Em alguns casos, eram judeus de fora de Israel, que viajavam para lá para estudar nestes cursos e adquirir formação em dança israelense para poder trabalhar com a comunidade judaica de sua região. Outra forma também como ocorreu a disseminação da dança israelense por entre as comunidades judaicas da diáspora, foi através da atuação de judeus não israelenses que movimentaram a cultura desta dança em países diferentes dos seus, como é o caso, segundo o relato de Wilensky e Freinquel (2002, p.18), da norte-americana Carole Iaffa, que introduziu na Argentina esta expressão cultural no meio daquele grupo judaico.

⁵ Festa judaica que celebra a saída e libertação do povo judeu do Egito.

Assim, ensinamentos de coreografias de *rikudei am* (dança do povo. Uma das formas utilizadas para se referir à dança israelense) começaram a se difundir pelas comunidades judaicas da diáspora e, com o tempo, judeus das diversas partes do mundo dançavam, cada qual em sua região, *harkadot* (ot denomina sufixo plural feminino, na língua hebraica) compostas pelas mesmas músicas e coreografias. Essa é uma característica marcante que torna a *harkadá* um fenômeno cultural, que propicia o sentimento de unidade entre judeus do mundo todo. Uma pessoa, ao aprender uma coreografia de *harkadá*, pode tranquilamente dançá-la em qualquer *harkadá* de qualquer parte do mundo (por exemplo, uma pessoa do Rio de Janeiro poderia participar sem problemas de uma *harkadá* em São Paulo, ou Nova York, Londres, Tel Aviv...).

Hoje uma grande quantidade de judeus do mundo todo está conectada entre si, trocando informações sobre *harkadá*, através do auxílio de recursos tecnológicos da internet. Israel por muitas décadas enviou mídias com ensinamentos de danças de *harkadá* para diversas partes do mundo⁶. VHS's e mídias digitais (DVD's, *pen-drives*) com tais ensinamentos foram por muitos anos produzidas pelas próprias comunidades judaicas da diáspora, sendo distribuídas muitas vezes em eventos, como seminários e festivais de dança israelense, que ocorriam fora de Israel. Os portais da internet (*youtube*, por exemplo) têm assumido há anos um papel fundamental nesta difusão da *harkadá* hoje. Além dos ensinamentos postados em vídeos pelos próprios autores israelenses de suas novas danças de *harkadá*, encontramos postagens de pessoas de diferentes nacionalidades, que assumem o papel de ensinar as coreografias destes coreógrafos a partir deste veículo tecnológico. Durante o período da pandemia do COVID-19 professores de diversos lugares do mundo recorrem a *lives* em aplicativos como *Facebook*, *Zoom* e *Instagram*, tanto para ensinar as coreografias mais recentes, quanto para vivenciar o evento da *harkadá* através dessa conexão tecnológica, uma vez que o encontro físico para a constituição da roda ficou impedido pela condição e necessidade do isolamento social. Esses aplicativos propiciam encontros virtuais de pessoas do mundo todo para participar de uma mesma *harkadá* em uma mesma *live*, trazendo novas percepções e entendimentos do que sejam esses encontros comunitários.

Ainda que recente e se transformando em alta velocidade em um curto período de tempo, chegando a aderir ritmos da indústria cultural do ambiente contemporâneo, a *harkadá* é muitas vezes tratada como uma expressão folclórica.

⁶ Não é qualquer pessoa de qualquer lugar que pode inventar uma coreografia para *harkadá*. Estas são produzidas em Israel com coreógrafos credenciados e autorizados para isso. Fora desta circunstância a coreografia não tem reconhecimento como uma dança de *harkadá* para se coletivizar.

3 HARKADÁ: UMA EXPRESSÃO (FOLCLÓRICA) DE DANÇA ISRAELENSE

Têm sido geradas muitas discussões acerca da atribuição do conceito de folclore para *harkadá*, visto que ela é uma manifestação cultural recente e os autores de suas coreografias e músicas não são anônimos, mas todos têm seus nomes registrados em cada uma. Todavia, há outras características que associam-na com o entendimento comum sobre expressão folclórica. Assim como a palavra *folk-lore* tem como sentido “o saber tradicional do povo”, o termo *rikudei am*, referente às danças de *harkadá*, tem como significado “dança do povo”. Ou seja, a ideia de uma expressão cultural advinda de um saber popular (não erudito) está presente em ambos os termos. Além disso a associação que se faz da *harkadá* ao folclore se deve aos seguintes fatos: ela se caracteriza por coreografias que quando produzidas são coletivizadas para todo o povo (não tendo os seus autores o controle sobre o seu fazer-acontecer por outras pessoas); carrega o aspecto de um conhecimento que é passado de geração em geração; é um tipo de evento que agrega um grupo de pessoas que se reúnem para celebrar uma mesma tradição.

A questão que vem, todavia, problematizando mais a atribuição do termo “folclore” para *harkadá* é o seu caráter de mutabilidade demasiado rápida, o que vai de encontro com o pensamento hegemônico dos estudos folcloristas, que, mesmo que admitam transformações, consideram que a lentidão nesse processo é uma das características que marcam determinada expressão como folclórica. Todo ano se produzem, em Israel (com coreógrafos autorizados para isso), novos *rikudim* (danças de *harkadá*) os quais muitos se fazem a partir de músicas pop israelenses, que estão em alta naquele exato momento, e até mesmo com músicas pop em outras línguas (como inglês, espanhol...), cujas coreografias correspondem à classe dos *rikudei amim* (dança dos povos. *Im* denomina sufixo plural masculino, em hebraico). Importante frisar a diferença entre as denominações *rikudei am* e *rikudei amim*. A primeira traduz-se como “dança do povo” e diz respeito aos judeus e suas expressões culturais quanto um grupo com toda a sua pluralidade. A segunda traduz-se como “dança dos povos”, cujas coreografias se utilizam de elementos de outras nações e culturas, mesclando com passos da dança israelenses para integrar o repertório da *harkadá*.

No Dicionário do Folclore Brasileiro, de Luís da Câmara Cascudo (2001), a explicação para o termo folclore se inicia pela seguinte colocação: “É a cultura do popular tornada normativa pela tradição” (CASCUDO, p. 240, 2001). Esse enunciado, se interpretado ao pé da letra de forma simplificada, ativa um pensamento tradicionalista que apenas legitima como folclórico o que é “antigo” e olha com reprovação esses atuais fazeres coreográficos de danças de *harkadá*, considerando-os uma deturpação dos “verdadeiros” *rikudim*, da “verdadeira” dança israelense.

Cascudo (2001), porém, não encerra seu pensamento sobre o que é folclore nesse enunciado, mas continua o desenvolvendo admitindo que dados recentes e informações do mundo contemporâneo podem ser assimilados por determinada manifestação cultural (não deixando de ser folclórica por isso). Desta maneira, o autor vai de encontro à compreensão preservacionista que envolve o termo e patrulha esses fazeres populares, ao afirmar que qualquer expressão folclórica pode excluir elementos (que por algum motivo passam a não fazer mais sentido para aquele grupo) e incluir outros novos que estejam em diálogo com o pensamento daquela geração daquela comunidade.

A mentalidade móbil e plástica torna tradicional os dados recentes, integrando-os na mecânica assimiladora do fenômeno coletivo, como a imóvel enseada dá a ilusão da permanência estática, embora renovada, na dinâmica das águas vivas. O folclore inclui nos objetos e fórmulas populares uma quarta dimensão, sensível ao ambiente. Não apenas conserva, depende e mantém os padrões do entendimento e da ação, mas remodela, refaz ou abandona elementos que se esvaziaram de motivos ou finalidades indispensáveis a determinadas sequências ou presença grupal. (CASCUDO, 2001, p. 240)

Em diálogo com Cascudo (2001), Vianna (2005) traz uma série de indagações e pertinentes discussões sobre o pensamento preservacionista em relação às manifestações folclóricas. Vianna (2005, p.4) aborda que dentro do pensamento sobre mutabilidade de manifestações populares tradicionais há a problematização acerca do que pode ser remodelado ou abandonado, sem perturbar os “padrões imperturbáveis”, se fazendo presente um patrulhamento sobre a gradação da mudança. Para o autor essa “régua para medir a mudança” que determina quando ela realmente se torna perturbadora pode destruir “a dinâmica das águas vivas” (CASCUDO, 2001, p.240), que caracteriza o sistema móbil de funcionamento e de existência desses patrimônios imateriais, impedindo que surjam novidades (elementos novos) que possam vir a se tornar populares e tradicionais no futuro. O autor compreende a possibilidade de se ver tradicional aquilo da cultura popular que também está no fluxo das transformações e representam as novas festas populares, como, por exemplo, o baile funk do Rio de Janeiro. O novo agora pode vir a ser tradicional e/ou folclórico no futuro.

Vianna (2005) traz, assim, em seu pensamento o caráter de mutabilidade não apenas via exclusão de elementos e inclusão de novos dentro de uma expressão tradicional específica, mas também na grande rede que integra as festas populares (em sua abordagem, as brasileiras), podendo dentro deste conjunto haver a extinção de algumas e surgimento de outras novas. O caráter móbil desta rede de festas populares faz circular entre elas pedaços de melodias, detalhes de indumentária, falas de encenações teatrais, instrumentos musicais, etc e que, assim, cada festa representa apenas um

nó nesta rede. O desaparecimento de uma festa (um nó) não compromete a vitalidade deste sistema maior. Tampouco o surgimento de uma festa comprometeria também. A cultura é viva e sobre esse fluxo de trocas e circulação de informações entre festas e entre elementos internos de cada uma, “nenhum ‘preservacionista’, por mais bem intencionado que seja, vai conseguir ordenar ou (totalmente) estancar”. (VIANNA, 2005, p.7).

O autor pontua também que este fluxo de trocas e de entendimento de rede (como um sistema poroso) não se restringe, contudo, à relações das festas populares entre elas, mas entra aí a relação com o mundo pop e da indústria cultural, cujos diálogos entre estes resultam em contaminações recíprocas, ambos absorvendo elementos, mas também exportando ideias, células rítmicas, melodias, instrumentos, etc. A este movimento de fluxo de trocas, pode se referenciar Katz e Greiner (2001, p. 73-74) que dizem que:

A idéia de cultura aqui adotada é de um sistema aberto, apto a contaminar o corpo e ser por ele contaminado [...] as informações tendem a operar dentro de um processo permanente de comunicação e, nesse movimento de trocas constantes, enquanto se modificam, as informações vão também transformando o meio. Caso a vida funcione, de fato, de acordo com uma estrutura como esta aqui descrita, com o passar do tempo, as trocas permanentes de informação tenderiam, quase que como uma conseqüência natural, a borrar as suas próprias delimitações produzindo, então, uma plasticidade de fronteiras não controlável. [...]. A compreensão da vida como produto e produtora de uma rede inestancável de troca de informações, marca uma diferença básica. Nela a idéia de corpo como mídia ocupa posição central.

É importante frisar que expressões culturais não são entidades autônomas, mas que funcionam e têm vida a partir das pessoas que fazem o seu acontecer. Pessoa é corpo, aqui compreendido como corpomídia (KATZ e GREINER, 2005). Este corpo é entendido não como uma mídia no senso comum, que funciona como um veículo de transmissão, mas ele como mídia de si mesmo. As informações do ambiente com as quais ele entra em contato estabelecem negociações com as informações que antes nele já estavam. “A mídia a qual o corpomídia se refere diz respeito ao processo evolutivo de selecionar informações que vão constituindo o corpo” (KATZ e GREINER, 2005, p. 131).

Este conceito traz uma perspectiva dos corpos como sistemas abertos, cujas fronteiras que o distinguem como unidade em relação ao ambiente são como membranas permeáveis, ao invés de invólucros não permeáveis. Este estudo entende o corpo não como um recipiente que acumula

informações por ele selecionadas, as quais as que estão do lado de dentro não se afetam ou se contaminam pelas que estão do lado de fora, no ambiente. Ele não é ativo em relação a um ambiente passivo, afinal o mundo não é um objeto, ou um composto de objetos a espera do observador para ser observado. O corpomídia (KATZ e GREINER, 2005) é, pois, o resultado dos cruzamentos com as informações com as quais ele entra em contato. As informações se transmitem em processos de contaminação. Por isso tanto o corpo como o ambiente são sistemas aptos a contaminar e serem contaminados reciprocamente.

Assim, então, ocorre com a *harkadá*. Ela estabelece relações entre as informações que a constituem com outras do ambiente midiático. Atualiza-se fazendo acordos entre os elementos que antes nela já estavam com os novos que chegam. Isso não faz com que ela perca sua “identidade”, nem faz com que sua permissividade a trocas de informação com a indústria cultural a deslegitimem como expressão folclórica, afinal, como coloca Cascudo (2001) na sua definição sobre folclore, a permanência estática de uma imóvel enseada é uma ilusão.

4 CONSIDERAÇÕES

A associação da *harkadá* como uma expressão folclórica de Israel fortalece o imaginário da importância que ela tem para a sustentação de uma referência étnico-identitária para judeus da diáspora. Conforme coloca Brandão (1994, p.9), o folclore carrega símbolos coletivos da afirmação de uma identidade de pátria, de povo. Salienta, ainda, que a cultura do folclore “não é apenas ‘culturalmente’ ativa. Ela é também politicamente ativa. É um codificador de identidade, de reprodução de símbolos que consagram um modo de vida de classe” (BRANDÃO, 1994, p.41). Segundo Brandão, no ato de participar de uma manifestação folclórica, há o sentimento de afirmação da identidade, de “não esquecer quem são” (BRANDÃO, 1994, p.10).

Quando um judeu vai em busca de uma *harkadá* para dançar, existe, em muito, a procura de se sentir pertencente à cultura judaica, aspecto este que motiva que comunidades judaicas da diáspora invistam, dentro do seu meio, nesta tradição folclórica recentemente construída.

5 FINANCIAMENTO

O presente trabalho foi realizado com apoio da Coordenação de Aperfeiçoamento de Pessoal de Nível Superior - Brasil (CAPES) - Código de Financiamento 400075/2017-2.

REFERÊNCIAS

BHABHA, Homi K. O local da cultura. Belo Horizonte: Editora UFMG 2007. Tradução: Myriam Ávila, Eliana Lourenço de Lima Reis e Gláucia Renate Gonçalves.

BRANDÃO, Carlos Rodrigues. O que é folclore. São Paulo: Brasiliense, 1994.

CANCLINI, Néstor Garcia. Culturas híbridas. São Paulo: Editora da USP, 2011. Tradução: Ana Regina Lessa e Heloísa Pezza Cintrão.

CASCUDO, Luís da Câmara. Dicionário do Folclore Brasileiro. São Paulo: Global, 2001.

GILBERT, Martin. História de Israel. São Paulo: Edições 70, 2010. Tradução: Vera Martins

HALL, Stuart. A identidade cultural na pós-modernidade. Rio de Janeiro: DP&A, 2006. Tradução: Tomaz Tadeu da Silva e Guacira Lopes Louro.

HEMSI, Sylvana. Identidade judaica: significados e pertinência – um estudo sobre jovens judeus liberais. 2002. Tese (Doutorado em Língua Hebraica, Literatura e Cultura Judaica) – Departamento de Línguas Orientais, Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas, USP, São Paulo, 2002. 248f

KATZ, Helena; GREINER, Christine. Por uma Teoria do Corpomídia. In: GREINER, Christine. O corpo: pistas para estudos indisciplinados. São Paulo: Annablume, 2005. p.125-133.

_____. Corpo e processos de comunicação. Revista Fronteiras: estudos midiáticos, vol. 3, número 2, Ed. Unisinos, 2001.

PFEFFER, Renato Somberg. Vidas que sangram história: a comunidade judaica de Belo Horizonte. Belo Horizonte: FACE-FUMEC, 2003.

VIANNA, Hermano. Tradição da mudança: a rede das festas populares brasileiras. In: CUNHA, Manuela Carneiro da (Org.). Revista do Patrimônio, nº 32/2005. Disponível em:

<http://www.overmundo.com.br/banco/tradicao-da-mudanca-a-rede-das-festas-populares-brasileiras>

Acesso em 28/08/2018

WILENSKY, Gabriela; FREINQUEL, Paola. Danzas folklóricas israelíes: la experiencia argentina. Buenos Aires: Milá, 2002.