UNIVERSIDADE DE SÃO PAULO

ESCOLA DE COMUNICAÇÃO E ARTES

PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM ARTES CÊNICAS

CONVÊNIO CAPES DINTER USP-UFS

FERNANDO DAVIDOVITSCH

O JOGO DA DANÇA ISRAELI: DANÇA DEPOIMENTO COMO ALTERNATIVA CÊNICO-CONTEMPORÂNEA

São Paulo, 2022

FERNANDO DAVIDOVITSCH

O JOGO DA DANÇA ISRAELI: DANÇA DEPOIMENTO COMO ALTERNATIVA CÊNICO-CONTEMPORÂNEA

Tese apresentada ao Programa de Pós Graduação em Artes Cênicas, do Departamento de Artes Cênicas, da Escola de Comunicação e Artes, da Universidade de São Paulo, como parte dos requisitos para obtenção do título de Doutor em Artes Cênicas.

Área de Concentração: Teoria e prática do teatro

Orientador: Prof. Dr. Luiz Fernando Ramos.

São Paulo, 2022

Autorizo a reprodução e divulgação total ou parcial deste trabalho, por qualquer meio convencional ou eletrônico, para fins de estudo e pesquisa, desde que citada a fonte.

Catalogação na Publicação
Serviço de Biblioteca e Documentação
Escola de Comunicações e Artes da Universidade de São Paulo
Dados inseridos pelo(a) autor(a)

Davidovitsch, Fernando
O Jogo da Dança Israeli: Dança Depoimento como alternativa cênico-contemporânea / Fernando Davidovitsch; orientador, Luiz Fernando Ramos. - São Paulo, 2022.
289 p.

Tese (Doutorado) - Programa de Pós-Graduação em Artes Cênicas / Escola de Comunicações e Artes / Universidade de São Paulo.
Bibliografia
Versão original

1. Dança Depoimento. 2. Dança Contemporânea. 3. Dança Israeli. 4. Autobiográfico. I. Ramos, Luiz Fernando. II. Título.

CDD 21.ed. - 792

Elaborado por Alessandra Vieira Canholi Maldonado - CRB-8/6194

DAVIDOVITSCH, Fernando. ***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.

Aprovada em: _____

Banca Examinadora

Prof, Dr. Luiz Fernando Ramos
Instituição: Universidade de São Paulo (USP)
Julgamento: _____

Prof. Dr. Eduardo Tessari Coutinho
Instituição: Universidade de São Paulo (USP)
Julgamento: _____

Profa. Dra. Lenira Peral Rengel
Instituição: Universidade Federal da Bahia (UFBA)
Julgamento: _____

Profa. Dra. Iara Cerqueira Linhares de Albuquerque
Instituição: Universidade Estadual do Sudoeste da Bahia (UESB)
Julgamento: _____

Prof. Dr. André Meyer Alves de Lima
Instituição: Universidade Federal do Rio de Janeiro (UFRJ)
Julgamento: _____

AGRADECIMENTOS

Primeiramente, agradeço à vida que, tão bela, se constitui de várias etapas que nascem e morrem, (re)nascem e morrem, incessantemente. Aqui jaz mais um ciclo muito bem vivido, que em espírito de experiência acompanhará as outras novas que hão de surgir. Em seguida, dirijo meus agradecimentos aos meus familiares. Antes de qualquer pessoa, agradeço à minha mãe que sempre me acalenta no colo do seu coração, dando-me segurança e coragem para os desafios da vida. És minha fortaleza! Agradeço aos meus avós Abracha, Ácia, Helena, Léo e ao meu pai Aron (in memorian) por terem vibrado durante toda a vida deles energias de amor, proteção e luz para a minha estrada e que com certeza, de um outro lugar, continuam vibrando. Agradeço à minha irmã Lia que me inspirou os primeiros passos no caminho da dança e hoje me acompanha de perto com suas boas vibrações de torcida pelo meu sucesso. Ao meu irmão Léo que viajou quilômetros para vir prestigiar presencialmente meu espetáculo que produzi no campo dessa pesquisa. Agradeço à Zezé que voluntariamente resolveu me doar a grandiosidade do amor de mãe.

Agradeço às minhas maravilhosas *rakdanot,* Helena Zins, Samantha Mester e Tânia Halsman, que de coração aberto abraçaram o meu projeto e encenaram lindamente o espetáculo que montamos em campo. Vocês todas foram pilares dessa minha pesquisa. Agradeço a Alberto Worcman (Gingi) por todo apoio para as entrevistas sobre dança israeli que realizei. Agradeço a todos os entrevistados, que com generosidade se disponibilizaram a compartilhar suas narrativas para que a gente da dança israeli consiga começar a construir uma historiografia na área.

Agradeço ao meu orientador prof. Dr. Luiz Fernando Ramos, que me recebeu no meio do caminho desse doutorado e desde o início demonstrou toda a confiança em mim. Essa atitude me passou a segurança necessária para eu seguir em frente com firmeza. Foi muito boa essa nossa parceria. Melhor até do que eu imaginava. O-BRI-GA-DO! Agradeço ao prof. Dr. Eduardo Coutinho que me orientou na primeira metade desse doutorado e a todos do grupo de pesquisa CEPECA, que viram de perto o processo de criação do espetáculo, expondo entusiasmados feedbacks que enchiam de motivação e energia eu e as dançarinas do elenco. Agradeço a todos os professores que aceitaram integrar minha banca de qualificação e a do trabalho final. Obrigado por essa linda disponibilidade para algo tão importante e significativo em minha vida. Não esquecerei jamais de nenhum(a) de vocês. Agradeço a todos os meus colegas da turma do DINTER. Por estarmos todos no mesmo barco, ninguém soltou a mão de ninguém. Essa experiência de apoio coletivo com vocês foi muito boa. Agradeço a todos os professores deste PPGAC/ECA/USP que foram, cada um com a sua particularidade, essenciais para a minha formação como pesquisador doutor. Agradeço a CAPES pelo financiamento do convênio DINTER USP-UFS e pelos apoios financeiros que muito me ajudaram em todo o período de confecção dessa tese.

Por fim, para este ciclo que se fechou, dedico o meu agradecimento maior a DEUS e a todos os meus guias espirituais que me orientaram e me conduziram por caminhos certos que me levaram a este glorioso momento de conclusão do doutorado.

RESUMO

DAVIDOVITSCH, Fernando. ***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.

Esta tese é resultado de uma pesquisa que envolveu uma ação em campo e os seus desdobramentos analíticos. *O jogo da dança israeli* foi a obra gerada dentro desse campo, o qual tinha como foco construir uma peça de dança contemporânea com praticantes de dança israei. Nesta, três mulheres judias compartilham com o público suas histórias pessoais na dança israeli, alternando momentos de depoimentos com momentos dançados. Observou-se que tem sido recorrente, no meio de produção da dança contemporânea, esse tipo de coreografia onde dançarinos trazem, de forma falada, depoimentos autobiográficos, utilizando poucos, por vezes nenhum, movimentos dançados dentro de cena. A partir desse ponto, levantou-se o seguinte problema: esse tipo de configuração cênica seria um subsistema dentro do vasto território da dança contemporânea? Diante desta hipótese respondeu-se positivamente, atribuindo a esse gênero potencial a denominação de *dança depoimento*. O principal objetivo da pesquisa foi destrinchar os aspectos que caracterizam esse tipo de linguagem estético-coreográfica. *O jogo da dança israeli* serviu de modelo e referência para tal análise. Como arcabouço teórico, a pesquisa teve como alicerce principal a área de Estudos Contemporâneos em Dança, transitando também por abordagens historiográficas da dança israeli e pelo campo de estudos literários, para discutir sobre textos autonarrativos, aqueles utilizados em depoimentos.

Palavras-chave: Dança Depoimento. Dança Contemporânea. Dança israeli. Autobiográfico.

ABSTRACT

DAVIDOVITSCH, Fernando. ***The Israeli dance game*: testimonial dance as a scenic-contemporary alternative**. 2022. Doctoral thesis in the field of Performing Arts. School of Communication and Arts. University of Sao Paulo, São Paulo, 2022

This thesis is the result of a research that involved an action in the field and its analytical consequences. The *Israeli dance game* was the artistic work generated within this field, which focused on building a contemporary dance piece with Israeli dance practitioners. In this one, three Jewish women share with the public their personal stories in Israeli dance, alternating moments of testimonies with moments of dance. It was observed that this type of choreography has been recurrent, in the midst of contemporary dance production, in which dancers bring, in spoken form, autobiographical testimonies, placing very little, if any, danced movements within the scene. From that point onwards, the following problem arose: would this type of scenic configuration be a subsystem within the vast territory of contemporary dance? Coining a hypothesis that answers this question with a positive statement, to this dance genre was given the name “testimonial dance”. The main objective of this research was to unravel the aspects that characterize this type of aesthetic-choreographic language. The *Israeli dance game* served as a model and reference for such analysis. As a theoretical framework, the research had as its main foundation the area of Contemporary Studies in Dance, also transiting through historiographical approaches to Israeli dance and the area of literary studies, to discuss self-narrative texts used in testimonies.

Keywords: Testimonial Dance. Contemporary dance. Israeli dance. Autobiographical.

SUMÁRIO

INTRODUÇÃO 8

1– POR UMA POÉTICA DA DANÇA CONTEMPORÂNEA 22

1.1– **Por uma abordagem contemporânea do corpo na dança** 42

2– DANÇA ISRAELI 55

2.1– **A fundação do Estado de Israel** 56

2.2- ***Harkadá*: o nascimento, o desenvolvimento e a expansão da dança israeli** 64

2.3- **O Festival Dália: impulsionando o reconhecimento da dança israeli como uma expressão popular autêntica de Israel** 83

2.4- **Festivais de dança israeli no Brasil** 92

2.5- **Articulação entre dança tradicional e dança contemporânea no fazer coreográfico: uma proposta de estudo teórico-prático para a dança israeli** 112

3- *O JOGO DA DANÇA ISRAELI*: PROJETO-PROCESSO-PRODUTO.... 116

3.1– **Realizando uma ação cultural** 116

3.2– **Depoimentos como material de base para a composição cênica**...125

3.3– **O jogo: acaso como elemento organizador do espetáculo** 134

3.4– **As camadas da obra** 142

3.5– **O espetáculo**.....147

4- RECONHECENDO UMA DANÇA DEPOIMENTO 177

4.1- **Dança autobiográfica** 177

4.2 – **Dança depoimento** 184

4.2.1 – **Princípios operadores** 193

4.2.1 A– **Pacto autobiográfico** 195
4.2.1 B– **A fala cotidiana** 215
4.2.1 C– **Ruptura com o fluxo de movimento** 236

4.2.2 – **(Con)Fusão entre dança depoimento e biodrama** 256

CONSIDERAÇÕES 268

REFERÊNCIAS..... 284

INTRODUÇÃO

As pesquisas acadêmicas na área da Dança se deparam muito frequentemente com diversos embates em relação a paradigmas tradicionais, que engessam o modo de produzir conhecimento dentro desse espaço institucional. Concepções sobre projeto, metodologia, objeto de pesquisa, encontram-se, em muito, arraigadas a um tipo de pensamento herdado dos estudos das ciências clássicas, que não condizem com o modo contemporâneo de criação em dança. Ideias de previsibilidade, do controle, da análise de um objeto distanciado da experiência, o qual deve ser estático para poder ser recortado e observado, vai de encontro com as contemporâneas proposições artísticas e experimentais na dança. Não se render a tais paradigmas, mas sim subverter uma ordem que costuma atuar como despropósito para uma pertinente produção de conhecimento na área, mostra-se um profícuo caminho, cujos resultados benéficos de tais conquistas epistemológico-político-institucionais se revelarão somente a longo prazo. Mas urge um início imediato. A presente pesquisa se aventurou a atuar com esta postura. Com a ideia de desenvolver um trabalho coreográfico contemporâneo com um elenco de praticantes de dança israeli[1], propôs-se, no projeto, que a pesquisa artística e a pesquisa acadêmica caminhassem juntas, de forma integrada. Mais precisamente, ambas estariam fundidas.

Assim, a ideia discursiva que motivava a ação artística imbricou-se com a pesquisa acadêmica. A dança contemporânea tem recorrentemente partido da seguinte atitude para suas feituras coreográficas: colocar-se em risco; deixar que o imprevisível permita descobertas de maiores profundezas artísticas, poéticas e pessoais; jogar com a instabilidade e incerteza como exemplo de atitude não

[1] Há variações no modo de denominar essa expressão cultural de dança, tais como: dança israeli, dança israelita, dança israelense, dança judaica, dança hebraica (vezes incluindo a palavra "folclórica" no meio desses nomes) e *rikudei am* (danças do povo, em hebraico). Nas comunidades judaicas do Brasil, o termo mais usual nas formas de comunicação dos praticantes desse tipo de dança é *dança israeli*. Acredita-se que a palavra *dança israeli* pode ser um resultado híbrido derivado do termo hebraico *rikud israeli*, sendo composta por parte traduzida e parte transliterada (na tradução: *rikud* = dança, *israel*i = israelense). Há também quem diga que *israeli* é apenas uma abreviação da palavra *israelita*. Contudo, esta discussão requer uma cuidadosa pesquisa, a qual não é o foco desta tese. No decorrer da escrita desta tese optou-se em utilizar o termo *dança israeli*.

apenas artística, mas como modo político de agir no mundo (sempre problematizando e colocando em questão a tendência em assentar discursos estabelecidos e/ou que se pretendem absolutos). No cerne deste pensamento estão ideias filosóficas sobre o conceito do *contemporâneo*. Como exemplo, o filósofo Giorgio Agamben (2009) apresenta uma explicação, de cunho bastante metafórico, que aborda o contemporâneo como aquele que não está interessado no óbvio da claridade à sua volta, mas o que corajosamente mergulha no escuro para obter o conhecimento pertinente. Para expor essa sua ideia, ele faz uma analogia com o funcionamento biológico dos olhos que, ao começarem a se acostumar com a escuridão do ambiente (ação das *off-cells*, as células periféricas da retina que se desinibem na ausência de luz), passam a enxergar coisas novas, imprevistas, no meio da penumbra. Assim, permitir-se desvencilhar-se da ideia do controle, da certeza, do previsto, para aceitar os devires na criação de uma obra é o que, segundo esse pensamento, propiciará a descoberta das brechas do sensível no material estético.

Esta filosofia de tatear no escuro para propiciar a descoberta do inusitado, foi proposta no projeto para o desenvolvimento da tese. Foi uma proposta, pode-se dizer, ousada, já que projetos acadêmicos costumam estabelecer rotas previsíveis. O substantivo *projeto* vem do verbo em latim *proicere*, que significa "jogar algo adiante". A estrutura etimológica desta palavra compõe-se pela justaposição do prefixo *pro* (algo que precede no tempo) com *icere* (que vem de outro verbo, *iacere*, cujo significado é "jogar"). Como colocado por Katz (2011), a ideia de projeto, hegemônica e consolidada[2], escolheu a dedução e a indução como as formas de raciocínio confiáveis, que asseguram os aspectos da ordem e do controle. Segundo ela, "esse entendimento de projeto que hoje vigora pisoteia as especificidades das áreas nas quais atua com um modelo epistemológico 'universalizado' de existência, postulando o que merece ser chamado de conhecimento" (KATZ, 2011, p. 64).

Velardi (2018) explana que a conduta do epistemicídio (conceito trazido pelo sociólogo português Boaventura de Souza Santos) advém de uma cultura

[2] Não apenas nas universidades, mas em uma circunstância muito mais abrangente. Conforme ressalta Katz (2011), tal modelo lógico advindo da academia passou a pautar um modo de viver em sociedade.

colonialista, cuja classe dominadora estabeleceu critérios sobre o que deve, ou não, ser autorizado como conhecimento. O epistemicídeo é algo que ainda vigora demasiadamente no meio acadêmico e que suprime várias e variadas possibilidades para as produções de pesquisa. A cultura produtivista (em uma lógica capitalista) agrava ainda mais essa pressão para que todos se encaixem nos devidos parâmetros. Todos, então, tentam se mostrar merecedores para serem contemplados pelos benefícios dos sistemas de financiamento. A área das Artes neste contexto, já com dificuldade de se afirmar diante de outros cursos como pertinente campo de produção de conhecimento para receber recursos, fica ainda mais refém dessa situação. Como natureza de seu campo, metodologias tradicionais consagradas pela academia nem sempre contemplam o seu modo de produzir conhecimento, mas ao mesmo tempo seus pesquisadores tem que atender aquelas exigências paradigmáticas para poder ter condições monetárias para desenvolver seus estudos. Isso se reflete em todos os âmbitos da vida dos pesquisadores: nas estruturas estabelecidas pelos editais de seleção dos programas de pós-graduação, nas relações entre orientadores e orientandos, e nos critérios das bancas avaliadoras para com as pesquisas produzidas, além de outros.

Katz (2011) ressalta que, dentro das fases projeto-processo-produto, as quais ordenam o trajeto de uma pesquisa, o modelo tradicional do projeto comprimiu uma forma de raciocínio constituinte de sua própria estruturação: a abdução. A autora embasa-se nas ideias do semioticista Charles Sanders Peirce[3], que caracteriza a abdução como a "lógica da descoberta", sendo uma forma de raciocínio que é conduzida por um "instinto adivinhatório". Ela se manifesta no instante fugaz em que o discernimento começa em meio a uma grande quantidade de variáveis e surge como um dentre inúmeros outros possíveis jogos combinatórios. Katz (2011) explica que o nosso conhecimento vai se constituindo em um processo bem semelhante ao do que Darwin chamou de "seleção natural". No caso da cognição, isso seria a seleção natural de hipóteses. O conhecimento, a toda hora, se constitui através de uma constante

[3] Charles Sanders Peirce (1839-1914) foi um pesquisador que deixou contribuições em diversas áreas de conhecimento: lógica, astronomia, geodésica, matemática, teoria e história da ciência, econometria, psicologia, e, principalmente, a semiótica. É considerado o fundador da semiótica norteamericana.

“luta competitiva” que em situação comparativa elimina as hipóteses inadequadas. Isso não é um acontecimento pontual, mas constante, que age ininterruptamente durante cada segundo da vida humana. O corpo está a todo momento exposto a situações que o fazem gerar reajustes para se relacionar com o ambiente. A ação cerebral não estanca em momento algum e a cada instante estamos tomando decisões sobre nossas ações, ainda que não conscientemente. A abdução é uma forma de raciocínio que está durante todo o tempo em atividade nesta circunstância.

Logo, compreendendo a rota inteira de uma pesquisa como projeto-processo-produto, a abdução não está apenas na etapa do projeto, onde tradicionalmente se a reconhece, mas em todas as etapas. Em geral, a maioria dos pesquisadores reconhece a abdução como forma de raciocínio para a elaboração de projetos, mas pensam o restante, as etapas do processo e do produto, como guiadas unicamente pela dedução e indução. Nesse sentido, aqui propõe-se que o caráter fechado, estabelecido nesse molde tradicional e hegemônico de projeto, seja revisto e que o significado de “lançar adiante”, da própria etimologia da palavra, indique uma ação para um futuro em aberto, onde as descobertas se produzam no constante fluxo entre o controlável e o incontrolável, entre o permanente e o impermanente, entre o estável e o instável, entre o estabelecido e o acaso. Esta ideia vale não só para projetos acadêmicos, mas também para projetos artísticos e quaisquer outros tipos de projetos na vida.

Esse pensamento propõe em especial a revisão sobre o conceito de objeto, definido pelas pesquisas científicas clássicas. Este é identificado como o recorte, o foco definido daquilo que se quer investigar. “Aquilo que, de fora e sob determinada perspectiva anunciada a priori, pode ser observado, analisado, compreendido, experimentado” (VELARDI, p. 49, 2018). Nos tempos do advento do pensamento positivista (que primava pelo princípio de que só se deve validar como conhecimento aquilo que se pode comprovar), o corpo quando servia de objeto de estudo era sempre tratado desta mesma forma: restringia-se a análises de suas estruturas anatômicas, as quais buscavam dados objetivos e precisos (abordagem sobre o corpo cadáver). Informações do corpo derivadas das subjetividades e experiências do sujeito não eram legitimadas por uma academia que tomava como parâmetro métodos voltados às ciências clássicas. Tal como qualquer objeto de pesquisa era tratado (como algo manipulável, observável e

deslocado da experiência), o corpo era assim observado e analisado quando tomado para estudos. Como se pode perceber, as históricas compreensões científicas sobre corpo e sobre projeto/objeto/pesquisa misturaram-se entre si.

A proposta de reformulação das ideias de projeto e objeto é libertadora para as pesquisas acadêmicas em Artes, visto que, estas, em muito, tendem inerentemente a imbricar-se com as pesquisas artísticas. A dança em especial, em suas pesquisas contemporâneas, tem se debruçado bastante em uma perspectiva que valoriza as experiências e informações singulares do corpo. Aspectos da cognição, da cultura, do sociológico, do sexual, do psicológico, do biológico, do político etc., têm sido muito considerados, coreograficamente, como instâncias do corpo que estão fundidas e que o constituem como um todo. O corpo estruturado pela combinação inseparável entre natureza e cultura, nas relações estabelecidas com o seu ambiente de convivência, é um lugar onde estão administradas as circunstâncias do estável com instável, do que permanece e do que se modifica, do que se assenta e do que se mobiliza dinamicamente. Pensar um projeto de pesquisa com direções muito estabelecidas, apoiadas em um objeto estável (entendimento advindo de um lugar que concebia os estudos do corpo da mesma forma), e não considerar as possibilidades transformativas da experiência do sujeito, parece um despropósito para pesquisadores da dança que querem refletir contemporaneamente sobre o corpo, especialmente quando por meio de uma ação prática em uma pesquisa artística.

Para esta pesquisa, inicialmente, havia clara apenas a ideia de que se almejava realizar um trabalho de campo para montar uma peça contemporânea com praticantes de dança israeli de uma comunidade judaica. Aguardava-se o início do processo de campo para saber o que emergiria como ponto, que se tornaria o, então, objeto de pesquisa. E, como ainda não se tinha definido o objeto, também ainda não se tinha definida uma hipótese. Havia apenas algumas premissas que motivavam a proposta da ação artística. Com elas, desenharam-se alguns objetivos que davam um direcionamento à ação que possibilitaria

encontrar o objeto e a hipótese da pesquisa. A proposta estava explicada no projeto da seguinte forma[4]:

> Através de um estudo de caráter teórico-prático, com vivência em campo, almeja-se observar que tipos de estratégias pedagógicas um diretor/coreógrafo teria que recorrer para preparar corpos, educados e formados em uma dança tradicional como a dança israelita, para vivenciar um procedimento e modo de fazer contemporâneo em dança (...) Reconhecendo que judeus que vivem em meio às comunidades judaicas de algumas grandes cidades do Brasil constituem-se por um modo de vida híbrido judaico-brasileiro-tradicional-contemporâneo, com fronteiras culturais borradas, anseia-se estudar como essas informações se traduziriam em metáforas cênicas a partir das investigações corporais que os intérpretes implicados nesse processo seriam conduzidos a experienciar.

Identifica-se atualmente que na raiz deste projeto estava uma pesquisa sobre metodologia. A metodologia que se inventaria é que conduziria à identificação do objeto e da hipótese do trabalho. Na imersão do campo é que estes seriam descobertos. A grande angústia de um artista-pesquisador/pesquisador-artista da área contemporânea é justamente estar aprisionado a modelos metodológicos já consagrados e fechados. O que estava sendo proposto ia de encontro com normas canonizadas para a escrita de um projeto, que prevê uma metodologia estabelecida de antemão e que, a partir de um objeto definido, permita confirmar ou falsear a hipótese levantada.

Tratava-se de uma pesquisa aberta à experiência em campo, onde se desenvolveria um processo de criação com praticantes de dança israeli, tendo em vista uma montagem cênica contemporânea. Era uma proposta de estudo de metodologia sobre investigação artística em dança e, ao mesmo tempo, sobre metodologia para pesquisa acadêmica em dança. Ambas fundidas e inseparáveis. As palavras de Velardi elucidam bem tal proposta e ação:

> Procuramos modos e métodos que operacionalizem a pesquisa em Artes, mas, antes disso, é preciso nos darmos conta de que método é, antes de tudo, forma de pensamento. Adotar um método deveria significar estudarmos os estudos dos métodos (etimologicamente compreendida como os estudos sobre os caminhos para investigar). Ou seja, estudarmos os modos como os métodos foram construídos e identificarmos se como pensamos e agimos está intrinsicamente relacionado àquele método que optamos por utilizar. Para isso seria fundamental nos indagarmos: como nós pensamos, como nossos pensamentos sobre as coisas foi construído e se construindo ao longo

[4] Trecho extraído do resumo do próprio projeto, submetido à seleção para o doutorado interinstitucional (DINTER) UFS-USP 2018, do PPGAC/ECA/USP.

> de nossa biografia? Sabemos sobre isso ou somos impelidas a formular problemas, objetivos e delimitarmos objetos antes mesmo de sabermos como pensamos sobre o que vemos, vivemos e lemos? Nós sabemos como pensamos quando pensamos em escolher métodos como forma de proceder e de fazer acontecer a pesquisa que faremos? (...) Nessa perspectiva somos, essencialmente, metodologistas. E para que isso se instaure é preciso que declaremos como nós pensamos, como nos organizamos, como tropeçamos, o que descartamos, como estamos fazendo para investigar e narrar ou comunicar ou trazer à tona aquilo o que investigamos. Contar para as pessoas como estamos fazendo, falar das idas e voltas, performar os diálogos e que estabelecemos, as linhas que traçamos, as malhas que tecemos. Por esse caminho a pesquisa **É** arte e seria, por assim dizer, uma pesquisa sobre método, sobre como pesquisar nas Artes. Na verdade, fazer pesquisa nessa perspectiva é contar histórias sobre como fizemos a nossa pesquisa. (VELARDI, p. 48 e 52, 2018)

No decorrer deste trabalho muito se contará sobre os detalhes do processo, as mudanças de rota nos planos do projeto e de como emergiu o objeto da pesquisa durante a investigação artística, que visava uma criação coreográfica contemporânea com dançarino(a)s de dança israeli, da comunidade judaica de São Paulo. Um fato muito importante, que se tornou o divisor de águas dentro do trajeto da criação cênica com esse elenco, foi ter-se como meta que tudo se desenvolvesse a partir de laboratórios investigativos de movimento, embasados em exercícios de improvisação, para extrair os devidos materiais coreográficos. Tal proposição, todavia, não se apresentou profícua. Conseguir que tais dançarinas[5] se disponibilizassem a adentrar um processo sem a aparente previsibilidade de resultado para o produto do espetáculo, já era em si uma conquista muito importante. As vivências artísticas de todas as três integrantes do elenco estavam marcadas pelo costume de dançar ao ritmo de músicas hebraicas, com passos dos códigos técnicos da dança israeli e coreografias prontas para serem aprendidas e executadas. Para elas, era uma vivência muito diferente atuarem como intérpretes-criadoras de um espetáculo, que se construiria processualmente na medida em que fossem surgindo os materiais para a composição. Querer, além disso, que se entregassem a uma experiência incomum, de improvisar experimentando movimentos não habituais e diferentes de tudo o que elas sempre fizeram corporalmente em dança, se apresentou como uma exigência excessiva.

[5] Por questão de circunstância, o elenco acabou sendo integrado apenas por mulheres. Havia um homem que tinha aceitado participar, mas saiu logo no início do processo.

Válido ressaltar que o projeto não dispunha de cachês, não tinha vínculos institucionais com as participantes (apenas o pesquisador era quem tinha compromisso com um programa de pós-graduação da USP), nem atendia os anseios pessoais artísticos delas (nenhuma jamais tinha tido interesse antes na relação da dança israeli com a dança contemporânea, e tampouco tinha anteriormente relações de amizade com o pesquisador). Acredita-se que a aceitação delas ao convite para participar da montagem desse espetáculo tenha ocorrido pela apresentação do seu currículo (professor universitário em um curso de dança e doutorando em Artes Cênicas na USP), que as fez inicialmente se sentirem honradas por serem chamadas. Começado o processo, nada as manteria no projeto se não fosse o verdadeiro interesse e envolvimento afetivo pela obra que se estava propondo produzir. Nada as manteria se elas não estivessem curtindo o que se estava fazendo.

Devido a essa situação problema, o procedimento para criação e montagem de tal peça de dança contemporânea precisou, com considerável urgência, ser completamente revisto e foi dessa situação que surgiu a identificação do objeto da pesquisa. O processo deixou de lado a ideia de se debruçar sobre improvisações e experimentações de movimentos e encontrou um outro caminho para a concepção de um espetáculo de dança contemporânea, que foi a partir da construção de depoimentos que trouxessem histórias das vidas delas na dança israeli. Falar sobre suas histórias pessoais era algo que elas se sentiram estimuladas a fazer. Como proposta para a peça, elas trariam verbalmente suas autonarrativas intercalando-as com execuções de trechos coreográficos que já haviam dançado em outras ocasiões. Era uma investigação contemporânea em dança, não embasada na investigação de movimento, mas na investigação da cena. Esse é um tipo de configuração coreográfica bem recorrente dentro do campo da dança contemporânea. Nas últimas duas décadas, muitos coreógrafos contemporâneos, brasileiros e de outros países, vêm apresentando peças nesse formato (como, por exemplo, Jérôme Bel, Xavier Le Roy, Denise Stutz, Jorge Alencar e Neto Machado, todos referenciados nesta tese). Trata-se de obras cujas autonarrativas expostas oralmente pelos dançarinos são o elemento principal em cena e os movimentos

tornam-se de importância secundária, preenchendo pouco do conteúdo dramatúrgico-coreográfico.

Com base nesse modelo, logo que se iniciou o processo de criação surgiu a questão que se tornaria o problema da pesquisa: será que esse tipo de configuração cênica, cujas produções têm sido recorrentes, pode ser recortado como um subsistema dentro do vasto campo da dança contemporânea? Localizou-se, a partir desse problema, a hipótese, o objeto e o objetivo. Como hipótese, tinha-se o pressuposto de que esse tipo de configuração coreográfica pode ser recortado como um subsistema dentro do amplo território da dança contemporânea e, por isso, pode legitimamente ser denominado como "dança depoimento". Configurar o modo como esta se estrutura e as epistemologias contemporâneas da área da dança que a subjazem, tornou-se o objeto da pesquisa. Junto com a identificação deste objeto específico, surgiu também um objetivo geral: identificar os aspectos e princípios operadores que regem a estética coreográfica da "dança depoimento". A discussão que se desenvolverá aqui partirá da análise do que foi feito no espetáculo *O jogo da dança israeli*, montado em campo, para compreender o *modus operandi* dessa modalidade, a "dança depoimento".

A provável pergunta que poderia surgir: por que fazer esse recorte dentro do campo da dança contemporânea? Em que contribui para área? Para argumentar e relevância e o potencial de contribuição deste assunto, toma-se a área do teatro como exemplo. Dentro do abrangente campo do teatro contemporâneo há produções que convergem entre si no que diz respeito aos seus princípios operadores cênicos, como é o caso tanto do "teatro documentário", quanto do "teatro do real". Estes dois são identificados atualmente como subsistemas dentro do teatro contemporâneo. Pesquisadores e artistas da área provavelmente optaram em fazer esses recortes, a fim de poder melhor aprofundar os estudos e as práticas sobre esses tipos de configurações teatrais. Importante observar que, como resultado benéfico dessa ação, hoje em alguns cursos superiores da área criaram-se disciplinas específicas para essas abordagens contemporâneas do teatro, como: *O Campo do Teatro Documentário: Experiências Artístico Pedagógicas* (CAC5995)*; Teatros do real, Teatros do Outro: Os Atores do Cotidiano na Cena*

Contemporânea (CAC5998), ambas do PPGAC/ECA/USP. Logo, acredita-se que semelhante efeito benéfico possa ocorrer com a proposta de recortar a "dança depoimento" como um modo pertinente ao campo da dança contemporânea.

Um outro aspecto de relevância que a presente tese oferece é a abordagem sobre dança israeli, assunto nunca discutido antes em um doutorado[6], dentro da academia no Brasil, sendo assim uma temática inédita. A dança israeli no Brasil (e possivelmente em alguns vários outros países também) vem passando há tempos por elaborações cênicas pautadas em fórmulas conhecidas, sustentadas apenas por modos mecanizados de reproduzir tal tradição. Possivelmente, a carência de referenciais bibliográficos, os quais somariam conhecimentos aos coreógrafos e agentes da dança israeli, é um dos fatores agravantes desta situação. Na dança israeli no Brasil, muitos professores, coreógrafos e dançarinos desconhecem informações históricas sobre essa expressão cultural. Isso acarreta compreensões superficiais sobre os sentidos de sua prática, assim como, também, em muitos equívocos estruturais e conceituais refletidos nas produções coreográficas. Tal circunstância tem gerado um enfraquecimento no próprio meio da dança israeli, com pessoas de uma nova geração demonstrando bastante desinteresse em continuar cultivando esta prática cultural.

Limitar-se às informações de um presente imediato, ou que alcançam no máximo um passado bem recente, ignorando importantes memórias e informações históricas que formaram a base de tal manifestação cultural, tende a resultar em um esvaziamento de sentido para a prática. Isso ameaça a longevidade desta tradicional expressão artística. Portanto, valorizar a dança israeli de forma conceitual e historiográfica colabora numa problematização que diz respeito às suas circunstâncias de sobrevivência ou extinção. A urgência de investir na produção de um conhecimento que possa ser compartilhado com os praticantes do meio da dança israeli é uma necessidade que se evidenciou bastante durante o período da pandemia do Covid-19, com iniciativas numerosas

[6] As únicas produções de caráter acadêmico, no Brasil, sobre dança israeli foram as do próprio pesquisador, que já realizou publicações sobre este assunto em artigos, monografia de especialização e dissertação de mestrado.

de coreógrafos de antigas gerações para organizar *lives* que discutiam seus aspectos históricos (grupos importantes que marcaram época, personalidades da área que não devem ser esquecidas, etc). A presente tese está, pois, em sincronia com a proposta de contribuir com saberes históricos e teóricos ao meio da dança israeli, oferecendo ao público um material que se caracteriza como um dos mais antigos métodos para a construção de conhecimento: a leitura. E, claro, servirá também a todos os interessados que não vivenciam esta expressão cultural e que a desconhecem.

O trabalho a seguir está organizado da seguinte forma: No capítulo 1, a fim de fundamentar a compreensão sobre dança contemporânea que será discutida ao longo de toda a tese e para pensar sobre o que se realizou em *O jogo da dança israeli*, toma-se como base as elaborações teóricas que a crítica, ensaísta e pesquisadora Laurence Louppe desenvolveu em seu livro *Poética da dança contemporânea*. Ainda que já tenham se passado mais de vinte anos dessa produção[7], considera-se que a maior parte das ideias desenvolvidas nesse importante livro continuam vigorando dentro do meio da dança contemporânea. Todavia, a presente tese atualizará algumas reflexões sobre dança contemporânea, não consideradas pela autora na época[8]. O ponto mais importante para se compreender a abordagem da autora é que, segundo ela, há *valores éticos* na dança contemporânea que precisam ser respeitados para que determinada proposta coreográfica se localize dentro de tal campo estético. Apresenta-se também um subcapítulo para pensar contemporaneamente o corpo na dança, alicerçando-se nas abordagens teóricas da pesquisadora Helena Katz. Esta apresenta ricas reflexões sobre o corpo concebendo-o como um lugar onde as instâncias natureza e cultura não estão apartadas, mas integradas, transitadas entre si e afetando-se reciprocamente. Desta maneira, ela explica, sob uma ótica evolucionista, que o corpo vive em circunstância de constantes reajustes adaptativos, sempre atualizando as suas próprias

[7] Conforme exposto pela autora no preâmbulo de seu livro, este foi escrito entre os anos de 1997-1998. Porém, optou-se por utilizar a referência do ano de 2012 nas citações pelo fato delas terem sido extraídas da versão traduzida para o português, em Portugal, naquele ano.

[8] Como é o caso de perceber a tendência da ruptura com o fluxo de movimento nos fazeres coreográficos contemporâneos, como forma de problematizar noções ontológicas da dança. Tal discussão trazida pelo autor André Lepecki (2017) será detalhadamente explanada no capítulo 4 desta tese.

informações e estruturas, de acordo com suas relações com o ambiente. É sob este prisma que se refletirá a abordagem do corpo no espetáculo *O Jogo da Dança Israeli*.

O capítulo 2 se dedica a narrar e descrever a história da dança israeli, explanando como essa expressão cultural se constituiu no início do séc. XX d.C., tanto a partir das informações de dança de variados grupos de judeus que imigraram em Israel naquele período do advento do movimento sionista, quanto de outros grupos étnicos não judeus que habitam aquele lugar. Explanar-se-á, também, como ela se espalhou pelo mundo se tornando um costume tradicional em muitas comunidades judaicas da diáspora, inclusive no Brasil. Este capítulo se inicia com uma abordagem histórica sobre a fundação do Estado de Israel para contextualizar os tópicos subsequentes, os quais tratam dos seguintes assuntos: a *harkadá*, uma tradicional manifestação social cultural, criada em Israel, que reúne pessoas para dançarem juntas coreografias de dança israeli, em roda ou fileiras, e que hoje é um hábito cultural instaurado em várias comunidades judaicas espalhadas pelo mundo; os festivais de dança israeli, em Israel e no Brasil, tendo como ponto de observação como eles serviram, e ainda servem, como eficazes fortalecedores, mobilizadores e fomentadores desta arte no meio dos judeus. Ainda neste capítulo, já no final, será trazido a polêmica discussão sobre a dança israeli ser, ou não, uma dança folclórica. Toda essa abordagem contextualizará o universo da dança israeli que permeia a vida das integrantes do elenco de *O jogo da dança israeli*, as quais trouxeram essa prática folclórica para um contexto cênico-contemporâneo, através de seus depoimentos e execuções coreográficas. O conteúdo deste capítulo está respaldado por fontes de caráter diversos: livros, sites, apostilas de curso de dança israeli e entrevistas realizadas através da plataforma *Zoom*.

O capítulo 3 traz como foco toda a experiência vivenciada em campo, que resultou no espetáculo *O jogo da dança israeli*, percorrendo suas etapas projeto-processo-produto. Este se inicia com a exposição sobre a ideia primeira do projeto, que era a proposta de realizar uma ação cultural com praticantes da dança israeli (da comunidade judaica paulistana) para uma experiência em dança contemporânea. O suporte teórico para pensar conceitualmente ação cultural está amparado nas ideias do estudioso Teixeira Coelho (2012). Em

seguida, aborda-se o trabalho realizado com os depoimentos trazidos pelas dançarinas, os quais serviram como matéria primária para todo o processo compositivo e a concepção cênica do espetáculo. Para este assunto, recorreu-se ao teórico francês Philippe Lejeune (2014), que dispõe um rico estudo sobre os discursos autobiográficos na Literatura (principalmente, pois é a sua área de atuação) e em outras artes. O tópico seguinte analisa a utilização do acaso como elemento organizador de uma configuração coreográfica, para discutir a estrutura do jogo utilizada no espetáculo. Estudos sobre o coreógrafo norte-americano Merce Cunningham, pioneiro neste tipo de proposta compositiva, foram as principais fontes utilizadas nesta parte. Depois disso, no outro subcapítulo, utiliza-se a abordagem de Louppe (2012) sobre as camadas *projeto, tema, propósito e referência* que preenchem uma obra, a fim de analisar como elas estão dispostas dentro da peça *O Jogo da Dança Israeli*. A última parte deste capítulo é uma descrição detalhada do espetáculo inteiro, abordando todo o roteiro e cada cena em específico. Estão disponibilizados nesta seção ilustrações fotográficas, links do *youtube* do espetáculo na íntegra e de todas as cenas individualmente, para que leitores e leitoras possam bem acompanhar toda a descrição e análise exposta na escrita.

No capítulo 4 adentra-se no assunto que foi o tema descoberto nessa pesquisa a partir das circunstâncias demandadas pelo campo: a dança depoimento. Nesta parte se explicará qual o entendimento sobre dança depoimento que se está concebendo nessa tese e quais princípios operadores que regem esse tipo de configuração cênica, tomando como eixo de referência o espetáculo *O jogo da dança israeli*. O capítulo discorrerá primeiro sobre dança autobiográfica, já que toda dança depoimento é uma dança autobiográfica, mas nem toda dança autobiográfica é uma dança depoimento. Para abordar conceitualmente a ideia de depoimento, utiliza-se como base de fundamentação o conceito sobre *pacto autobiográfico*, desenvolvido por Philipe Lejeune (2014). Resumidamente, pacto autobiográfico pode ser explicado como um tratado de verdade entre um autor e seu público, no qual o primeiro deixa declarado para o segundo que a história contada sobre sua vida se trata de uma verdade e não uma ficção. Para se refletir sobre esse tipo de formato coreográfico contemporâneo, em que a fala cotidiana assume maior protagonismo do que o

próprio movimento, o arcabouço teórico principal se apoia no pesquisador André Lepecki (2017), que discute a ruptura com o fluxo de movimento na dança como uma forma de atitude política do corpo em cena. A fim de compreender a constante ocorrência na dança contemporânea do imbricamento entre cena e cotidiano, recorre-se a estudos que abordam a corrente pós-moderna da dança, cujos artistas, sobretudo Trisha Brown, investiram radicalmente em experimentos coreográficos nesta perspectiva. Ao final, se discutirá sobre o que diferencia a dança depoimento de configurações cênicas idênticas, mas que são relativas a meios de produção de outras áreas, como é o caso do biodrama, um subgênero no campo do teatro contemporâneo.

Nas considerações, o presente pesquisador narra sobre a própria trajetória artística que, por quase duas décadas, colocou foco na abordagem sobre articulação de fronteiras entre a dança israeli e a dança contemporânea. Levantar-se-ão observações sobre como a peça *O jogo da dança israeli* evidencia, em sua configuração final, uma amálgama de toda essa história artística particular.

CAPÍTULO 1 - POR UMA POÉTICA DA DANÇA CONTEMPORÂNEA

No projeto de pesquisa para este doutorado estava previsto montar um espetáculo de dança contemporânea, a partir do universo da dança israeli. Para se analisar o trajeto realizado (desde o processo de criação e composição até o resultante cênico), tomar-se-á como eixo de referência a autora Laurence Louppe, que teoriza sobre a poética da dança contemporânea, oferecendo uma acurada abordagem em relação aos princípios éticos e estéticos que regem esse campo coreográfico.

Louppe (2012, p. 27) explica "poética" como aquilo que circunscreve o que, em uma obra de arte, pode nos tocar, estimular a nossa sensibilidade e ressoar no nosso imaginário. É o conjunto das condutas criadoras que dão vida e sentido à obra. E esta "poética" tem uma missão singular: ela não diz respeito somente ao que uma obra de arte nos faz, ela nos ensina como ela se faz. Todavia, a fim de elucidar como a ideia de poética está sendo compreendida por Louppe (2012), é necessário ressaltar as diferenças do seu trato para com o termo, em relação à forma como este foi abordado desde a cultura clássica. A autora deixa claro que sua abordagem de poética, mesmo que a palavra advenha do radical *poiein* (fazer), não se caracteriza por tentar pautar um método prescritivo e normativo para a construção e constituição da obra. Como exposto por ela:

> (...) A vocação da poética já não é certamente ditada, como no tempo de Aristóteles ou de Horácio, pela necessidade de disponibilizar uma "compilação de regras, de recomendações e de preceitos", um aspecto já focado por Paul Valéry, que propõe uma *poiética*, insistindo na etimologia da palavra ligada ao *fazer*. Nesse *fazer*, é necessário compreender a vivacidade de um projeto sobretudo dinamizante, muito mais do que regulador. A dança contemporânea não prevê, tal como a poética de Paul Valery, um programa normativo ou censurador. Relegar a dança contemporânea para um fundo canônico seria, aliás, um contra senso grosseiro. (LOUPPE, 2012, p. 40)

Segundo ela, poética é "observar não somente o produto acabado, mas a produção em ação dentro da obra" (LOUPPE, 2012, p. 31). Engloba, simultaneamente, o saber, o afetivo e a ação. Tanto o artista, quanto o espectador, viajam juntos entre o discurso e a prática, o sentir e o fazer, a

percepção e a realização. A poética “revela-nos o caminho seguido pelo artista para chegar ao limiar onde o ato artístico se oferece à percepção, o ponto onde a nossa consciência o descobre e começa vibrar com ele” (LOUPPE, 2012, p. 27).

A autora toma também como base o linguista Roman Jakobson, o qual havia aplicado o termo “poética” ao campo da linguística para estudar os fatores que constituem a função emotiva da linguagem, em oposição às funções denotativas ou referenciais. Poética em sua definição é o estudo das motivações que favorecem uma reação emotiva a um sistema de significação e de expressão. A função poética tem neste caso a particularidade de articular a relação entre o ponto de vista artístico com a sensibilidade do interlocutor, quando o primeiro tenta afetar o segundo em suas reações estéticas, levando-o ao estado de estesia[9] (transformação que a arte ocasiona, pelo sensível no sujeito). Louppe (2012) aborda a poética considerando esse trânsito comunicacional entre artista e interlocutor e, para ela, a dança é um campo privilegiado para o acontecimento desse diálogo e produção de estesias. Segundo ela,

> (...) é sobretudo na dança que a dupla presença do bailarino-espectador, também ela um encontro de corpos, se atualiza num diálogo intensificado, diálogo este tanto mais marcante para o nascimento de estesias por implicar um encontro no tempo e no espaço. Esse encontro não poderia ser adiado. Ele próprio provoca uma experiência de percepção no tempo e no espaço, uma travessia dessa experiência de ambas as partes. Uma poética da dança, e sobretudo da dança contemporânea, cujos princípios teóricos são extremamente ricos, tem a vantagem de estudar os mecanismos dessa situação excepcional. Como o próprio nome diz, ela faz parte do fazer (em grego, *poiein*). É um modo de estudar experiências partilhadas e, através delas, a transformação do sensível tanto para o bailarino como para aquele que testemunha sua dança. (LOUPPE, 2012, 29)[10]

[9] Termo e conceito que, como ela afirmou, tomou emprestado de Walter Benjamin, ensaísta, crítico literário, sociólogo e filósofo. Judeu alemão, foi associado à Escola de Frankfurt e à Teoria Crítica.

[10] Interessante observar que ela, quando escreveu esse texto, ainda estava concebendo o acontecimento da dança como um evento presencial. Possivelmente, hoje, depois da experiência dos isolamentos exigidos pela pandemia do Coronavírus, com tantos espetáculos apresentados de forma online, seu discurso sobre essa questão passaria por atualizações.

A dança contemporânea, como afirma a autora, nunca exibiu um programa artístico homogêneo e dedicado às questões da forma, mas nela podem se reconhecer *valores* que fundam o seu *poiein* (fazer*)* (LOUPPE, 2012). A autora reconhece a diversidade e o seu caráter polimorfo como as qualidades mais importantes da dança contemporânea. Por mais que pareça paradoxal, é o dinamismo e o caráter mutável dessa dança contemporânea que caracterizam um certo aspecto de constância dentro do seu meio de produção. *Valores* podem ser compreendidos como os princípios éticos que regem o *poiein* da dança contemporânea, como: "a autenticidade pessoal; o respeito pelo corpo do outro; o princípio da não-arrogância; a exigência de uma solução justa, e não somente espetacular; a transparência e o respeito por diligências e processos empreendidos". (LOUPPE, 2012, p.45). Para refletir a implicação do corpo e do movimento a estes valores éticos, Louppe identificou vínculos com o que Françoise Dupuy denominou como os "fundamentos da dança contemporânea", cujos elementos que se podem destacar são: a individualização de um corpo e de um gesto sem modelo; a produção, e não reprodução de um gesto; o trabalho sobre a matéria do corpo e do indivíduo; a não antecipação sobre a forma; a importância da gravidade como impulso do movimento. Pode-se compreender, inclusive, tais fundamentos da dança contemporânea como derivados daqueles valores éticos.

Ainda que Louppe (2012) não tenha avançado em qualquer discussão de questionamento sobre essa lista de Dupuy, considera-se que, de acordo com o encaminhamento que ela deu ao longo de seu discurso sobre a poética da dança contemporânea, haveria uma reformulação nos itens referentes à questão do gesto. Ao invés de "a individualização de um corpo e de um *gesto* sem modelo" e "a produção, e não reprodução de um *gesto*", a compreensão de Louppe em relação a esses tópicos estaria mais voltada para: "a individualização de um corpo e de um *movimento* sem modelo" e "a produção, e não reprodução de um *movimento*". (LOUPPE, 2012) Sua visão sobre dança contemporânea, quando escreveu este livro, estava bastante vinculada a uma compreensão de corpo e movimento, que toma como uma das principais fontes as ideias de François Delsarte (onde o tronco, e não as extremidades, é a matéria expressiva do corpo), que impulsionaram diversas investigações e estudos de artistas da dança

desde a modernidade. Para Louppe, a diferença entre gesto e movimento é um tópico importante para pensar os fazeres em dança contemporânea. Sobre este assunto, ela oferece a seguinte explicação:

> Na sua acepção comum, o gesto tem uma intenção, uma vida, enquanto o movimento pode resultar perfeitamente de um "automatismo" humano ou provir de um objeto animado ou de um mecanismo não humano. Também se pode afirmar que o movimento concerne a todo o corpo e que o gesto é mais fragmentário, pelo menos visivelmente, tornando o movimento mais global, mais próximo da postura e, por conseguinte, de uma carga inconsciente, mais interessante no plano poético do que um gesto fraccionado em resposta a uma decisão e claramente a uma emissão. É verdade que o gesto, no sentido de movimento que envolve apenas uma parte do corpo, tem mais que ver com as extremidades e não afeta zonas proximais, consideradas não significativas, que, de facto, como mencionamos anteriormente, produzem a profunda sensibilidade da dança contemporânea. (LOUPPE, 2012, p. 114)

Louppe observa que as ideias delsartianas, tão influentes nas correntes da dança moderna europeia e norte-americana, deixaram um expressivo legado para a dança contemporânea. François Delsarte, mesmo que não fosse uma personalidade da área da dança[11], refletia sobre o papel do corpo e do movimento nas construções simbólicas do sujeito. Na dança, a questão da expressão do corpo como forma de comunicar sentidos já havia sido discutida anteriormente por outros pensadores da área, como, por exemplo, Jean-Georges Noverre, no séc. XVIII. Esse reformador da dança atacava, com seus seus escritos[12], o modo pomposo como eram elaborados os balés de corte e as óperas-balés, cujos espetáculos assumiam primordialmente a função de representar uma ostentação aristocrática. A dança naquele contexto cênico ocorria apenas como um ajuntamento mecânico de passos, servindo somente como diversão para a corte ou como decoração secundária entre os atos (*divertissements*, entreatos) das óperas encenadas.

Noverre criticava os excessos barrocos que se refletiam nos trajes, nas perucas e nas máscaras, defendendo a expressividade do corpo que

[11] Era cantor e ator, professor de declamação de música, que se afirmou como um reformador do teatro sob a orientação de Luís Filipe.

[12] A autora Mariana Monteiro fez uma importante tradução destes escritos para o português do Brasil (existe também uma tradução dessa obra para o português de Portugal). Pode-se encontrar essa rica contribuição em *Noverre: cartas sobre a dança*, publicada pela Edusp/Fapesp, em 1998.

comunicaria ao público emoções e expressões da alma[13] pelos gestos e pelas pantomimas. Inaugurou na época o que se denomina hoje como “balé de ação”. Valorizou as expressões faciais dos dançarinos retirando as máscaras, deu ênfase à potência comunicativa do corpo inserindo figurinos mais leves, com menos camadas e panos. Desta maneira, Noverre fortaleceu o lugar da dança como uma área própria, soberana e autônoma no meio das artes, por possibilitar que essa não dependesse do teatro ou música para comunicar histórias ao público. Sem textos falados ou cantados, o balé de ação inaugurou para a cena uma dança que não era mais apenas um ajuntamento de passos técnicos, mas que trazia por meio do corpo uma narrativa com personagens que expressavam emoções humanas[14].

Havia nesse caso um forte vínculo de comunicação, atrelado ao enunciado verbal, no que diz respeito a um modelo organizativo para a construção de sentido. O gesto era o suporte mimético de um referente estruturado. A certo modo, no balé de ação o corpo assumiu a função de traduzir, por gestos e pantomimas, informações que o público estava acostumado a receber pela língua falada, estando, então, ainda preso a este modelo comunicacional. Delsarte descobriu que o corpo tem uma linguagem própria que a linguagem verbal desconhece. Para Louppe, é nesta abordagem que se observa as raízes de um projeto contemporâneo da dança, que é a

> descoberta de um corpo que encerra um modo singular de simbolização, alheio a qualquer modelo preconcebido. A dança contemporânea deve a sua existência a uma nova concepção do corpo e do movimento (corpo em movimento) que será retomada por todos os seus teóricos, a começar por Laban. (LOUPPE, 2012, p. 62)

Figuras da dança moderna, a partir das ideias de Delsarte, em oposição ao movimento mimético, estabeleceram para suas investigações essa relação com o movimento simbólico, que emerge não de uma consciência racionalizada que estruturaria um texto falado, mas de uma camada desconhecida e obscura

[13] Noverre compreendia o corpo como o instrumento do dançarino para realizar sua arte, dando-lhe as condições de trabalho a partir de sua funcionalidade mecânica. A expressão seria, segundo ele, a manifestação da alma que existe nesse corpo.

[14] Noverre defendia a ideia de que a arte alcança um lugar de pertinência quando ela consegue imitar primorosamente a vida real, gerando identificações aos espectadores e, assim, catalisando suas emoções.

da consciência. Louppe identifica que muitos dos fundamentos da dança contemporânea advieram de uma fonte de pensamento delasartiano, o qual valoriza a importância do tronco e o seu centro como lugar da força motriz do movimento. As ideias dos modernistas, embebidas dos pensamentos delsartianos, pregavam que no tronco se acessa um novo fundo de sentido, mais profundo do que as extremidades do corpo, cuja relação com o gesto fica muito vinculada à palavra. “Este tronco habitado por vísceras e aparentemente pouco articulado está relacionado com o sentido profundo, não atribuído a uma produção sémica legível. Por esse meio, é o órgão ‘poético’ por excelência” (LOUPPE, 2012, p. 63). Nesta relação com o tronco estarão consequentemente presentes todas as outras características fundadoras das práticas e técnicas da dança moderna, como a relação com o movimento diafragmático e da coluna vertebral[15].

Louppe explicita que essa opção pela não utilização das extremidades, mas do tronco, de derivação delsartiana, atualiza-se na dança contemporânea como forma de um pensamento político sobre o corpo, que habita um mundo regido por dominações, hierarquias e relações de poder. Atua como crítica à lógica capitalista, imperialista e outras várias instâncias de poder na sociedade. Como ela explana, as extremidades do corpo e o rosto constituem-se como um lugar de controle do discurso, assim como o de poder sobre objetos ou corpos. Essa renúncia ao poder, todavia, não significa o abandono destas partes até então privilegiadas, mas de desvios e inversões das hierarquias antes estabelecidas para o corpo em cena. Por exemplo:

> A cabeça, pelo menos enquanto suporte do rosto, já não é a sede imperial e imutável do olhar, do sentido e da linguagem. Em primeiro lugar, a cabeça deve ceder ao corpo o papel expressivo que as expressões faciais tinham demasiada tendência a monopolizar. (...) Quando a cabeça não se substitui à expressividade do corpo como um todo, ela própria torna-se corpo, peso, matéria. (...) Os membros superiores ou inferiores podem também subtrair-se às suas funções, atrofiar-se ou desaparecer. (...) as pernas arrastam-se e escorregam em inúmeras danças no chão, familiares na coreografia contemporânea, em que o pé praticamente já não assume a função de apoio. (...) A anatomia humana e mesmo as funções elementares do corpo foram revisitadas e,

[15] Por mais diversas que fossem as escolas de dança moderna (como de Martha Graham, Humphrey-Limón, Lester Horton, etc), todas se interceptam nessa mesma característica de ênfase no tronco, através da consciência articular das vértebras da coluna e do movimento diafragmático.

> por vezes, destacadas ou deslocadas pela dança contemporânea, a fim de reclamar, além das formas admitidas e reconhecíveis, todos os outros corpos possíveis, corpos poéticos susceptíveis de transformar o mundo mediante a transformação da sua própria matéria. (LOUPPE, 2012, p. 74-75)

O corpo na dança contemporânea é abordado pela autora dentro do entendimento de que o bailarino busca extrair de si mesmo a matéria do movimento, que muitas vezes se dá por uma observação internalizada. Encontra-se nesta visão um dos paradigmas mais potentes no discurso contemporâneo da dança: a abordagem e valorização da singularidade. A dança moderna já trazia a valorização do individual e da singularidade como pontos de partida para descobrir um novo corpo para o movimento, que não aqueles estabelecidos pela normativa hegemônica do balé clássico. Isso gerou uma variedade de pontos de vistas elaborados por alguns professores e coreógrafos icônicos, os quais se destacaram e conquistaram discípulos e seguidores, fundando suas escolas[16]. Louppe salienta que na dança contemporânea, esses pontos de vistas diversos, abordados em diversos períodos, em diferentes lugares e por distintos mestres, são empregados na lógica da mistura, do borramento, com menos ênfase na diferença que cada mestre/técnica propõe, mas, ao contrário, numa "poética da indiferença".

> Neste momento, encontramo-nos muito aquém de qualquer elaboração de uma linguagem estética ou de uma codificação formal, e antes na base do que é uma verdadeira "escolha" em dança. Hoje os corpos passam frequentemente de um estado a outro, e parece que a lacuna histórica foi suprimida ou nivelada em benefício de uma poética da "indiferença", na qual fraturas históricas entre os corpos são deixadas de lado (LOUPPE, 2012, p. 81)[17]

[16] Como por exemplo: Rurh Saint Dennis, Ted Shawn, Isadora Duncan, Martha Graham, Doris Humphrey, José Limón, Lester Horton, Merce Cunningham e outros da dança moderna norte-americana; Rudolf Laban, Mary Wigman, Kurt Joss e outros da dança moderna europeia.

[17] Pode-se fazer a analogia dessa cultura da *indiferença* entre as informações técnicas que compõem um corpo que dança, com a discussão que a autora desenvolve em um outro artigo seu sobre *corpos híbridos* (LOUPPE, 2001) na cena contemporânea. Neste texto, ela discorre que as danças modernas, assim como as artes da modernidade em geral, tinham suas áreas de especificidade bem definidas e com um discurso sólido que buscava legitimar o seu modo de fazer. Isso acarretava que, de um modo geral, os bailarinos formassem um corpo para a dança que se definia dentro de uma determinada escola e que era facilmente identificável pelos espectadores. Louppe observa o mercado do consumo na contemporaneidade, que oferece a todos uma variedade de opções, cada pessoa fazendo suas combinações como melhor lhe convém, e analisa esta tendência dentro do universo da dança (contemporânea, principalmente). Os corpos transitam entre diferentes modalidades de dança e técnicas corporais e se constituem

A abordagem historiográfica de Louppe concebe que a soma de informações adquiridas ao longo de séculos, em diferentes lugares, tornou-se heranças dialéticas, constituindo isso que ela reconhece como os valores da dança contemporânea. Os valores advindos de escolas, personalidades importantes e correntes vanguardistas da dança não se apresentam tal como eram, mas de forma atualizada, de acordo com as emergências, circunstâncias, condições e necessidades dos tempos contemporâneos para a dança.

> Já não é possível, contudo, projetarmo-nos nelas historicamente e menos ainda escolher um campo do passado e tornar exclusivamente nossos os seus postulados: a riqueza imensa que cada movimento e cada corrente da modernidade propõem impede-nos de preferir uns a outros. Quem me acompanhar nestas páginas será convidado a viajar no espaço e no tempo, entre escolas, procurando sempre recolher delas pensamentos e contributos e respigar quer fragmentos quer recursos infinitos, por vezes meio esquecidos, que a modernidade nos deixou como herança. Não se trata de uma herança de capitalização e de armazenamento de bens, mas, pelo contrário, de uma herança dialética em que cada contributo é novamente posto em causa, retomado, deslocado, rejeitado, por vezes eliminado, revisitado e, por fim, aperfeiçoado de forma inesperada. (LOUPPE, 2012, p. 42-43)

Louppe, da mesma forma como reconhece o legado da modernidade de François Delsarte na dança contemporânea, também o faz em relação a Émile Jacques-Dalcroze (que não era da área da dança, mas que ensinava música a partir do movimento corporal expressivo). Conforme enfatiza,

> Para nós, existem dois passos importantes na origem da dança contemporânea: o de Dalcroze e, depois, o de Laban. Ao procurar no corpo os impulsos básicos do fenômeno rítmico, Dalcroze quis libertá-lo do seu domínio, devolvê-lo a uma vitalidade descontrolada por meio do desejo do movimento sem limites. (...) Dalcroze compreendeu muito rapidamente que havia tocado em algo fundamental: uma vasta reserva oculta de todas as corporalidades possíveis. Em seguida, Laban revelou e multiplicou as possibilidades do movimento a partir das combinatórias infinitas de transferência de peso (LOUPPE, 2012, p.120-121).

dentro de combinações que melhor convém a cada um. Dificilmente se identifica apenas uma linha específica de formação técnica em dança nos atuais corpos presentes nos ambientes da cena, pois são *corpos híbridos*.

Dalcroze propôs estabelecer relações entre a música exterior e a música que canta em cada corpo, como eco dos nossos ritmos individuais, dos nossos desgostos, alegrias, desejos e poderes. O entendimento de ritmo na proposta dalcroziana não é de um retorno regular (ou irregular) de uma marcação periódica. Não é a medida, nem a métrica. Não se deve confundir o ritmo que anima o corpo com a medida que é apenas seu regulador. O ritmo abordado por Dalcroze é um ritmo incorporado. “O ritmo implica uma transformação profunda da matéria, uma perturbação dinâmica das substâncias e das energias” (LOUPPE, 2012, 168). O trabalho da tonicidade é o primeiro meio pelo qual o corpo se organiza e se anima.

A arte dalcroziana propunha propiciar que a experiência rítmica se aproximasse da experiência emocional e da vida emotiva do indivíduo. Por meio de exercícios de improvisação o indivíduo integraria na sua poética corporal aos seus precipícios imaginários. Identifica-se em Dalcroze o germe da ideologia da inclusão e democratização da dança, que não se fecha em um modelo de corpo ao qual todos têm que se enquadrar para poderem atuar como dançarinos. Ao contrário, essa vertente de pensamento concebe que toda dança pode se encaixar em qualquer corpo, que contém em si, cada um, suas próprias informações. Dalcroze apontou os primeiros passos para o que depois passou a ser denominado como dança autoral, cuja abordagem continuou sendo retomada e mais desenvolvida por numerosos artistas e pesquisadores da dança, estando ainda em voga no meio das produções coreográficas contemporâneas.

A *nuance* é um dos pontos mais importantes do ritmo para Dalcroze. Nuance é a dinâmica dos acionamentos de tônus que mobiliza o mosaico emotivo e afetivo interno do sujeito no ato do movimento de sua dança. Louppe (2012, p.169) explana que Dalcroze descobriu as raízes das mudanças do som (*sforzando*, crescendo, decrescendo) nas experiências de transformação do tônus muscular, na sua intensificação e/ou atenuação em diferentes modos e durações.

> A caminho do ritmo como pulsação de vida, Dalcroze descobriu a dança na colisão ou no toque suave dos corpos que tropeçam lugares e coisas (adaptação ao meio?) – uma dança a que se pode chamar “original”, aquém e além de toda a localização anatómica ou de qualquer emissão

> gestual identificável pelo seu contorno. Dalcroze compreendeu, por isso, que a nuance se encontra em nós: é o aumento ou a diminuição da textura muscular e nervosa que a menor contração, a mais ínfima passagem emotiva aprofunda, faz vibrar ou desfaz. E tudo isso faz sentido. E tudo isso é passível de composição. Há, portanto, um canto interior que vem do tônus. Esta revelação artística maior, retomada por Laban (que nem sempre se preocupou em citar fontes), está no cerne de uma reflexão aprofundada por parte de Hubert Godard, mais relevante para as necessidades atuais da dança. (LOUPPE, 2012, 169)

Esse *eu rítmico* proposto por Dalcroze era também uma manifestação de abordagem do movimento não mimético, cujos registros afetivos individuais são acionados simplesmente pela experiência cinética, e que chamou a atenção de muitos pioneiros da dança moderna, que queriam romper com os antigos cânones de uma dança embasada na representação, como é o caso do mestre da análise do movimento Rudolf Laban. Como explica Fernandes (2006), Laban pensava uma dança baseada nas leis do movimento corporal em si mesmo, ao invés de este ser um instrumento para comunicar conteúdos. Sem distinguir conteúdo e forma, Laban compreendia o conteúdo como algo inerente ao movimento humano. “Para Laban, o movimento corporal não *representa* o sentimento. Ao contrário, o movimento *é* sentimento como forma espacial dinâmica, isto é, em constante transformação” (FERNANDES, 2006, p.192). Louppe frisa que as diversas possibilidades combinatórias[18] da transferência de peso (que é um componente pouco figurativo e de caráter menos objetivo enquanto mensagem comunicada ao espectador) foi um caminho de Laban para fugir ao caráter mimético da dança.

> Assim que o peso, a componente menos objetivável e menos figurável, passou a integrar o domínio da arte, tornou-se possível a fuga a todas as estruturas apolíneas da *mimesis* respeitante às formas estabelecidas e suas representações-reproduções. Assistiu-se também à morte das limitações em dança. O movimento dançado desconhece limites, quer na sua forma, quer na sua organização ou escala. O conceito de uma cinesfera que inclui todos os movimentos possíveis – o espaço que o corpo transporta consigo, ou melhor, onde ele se constrói e se constitui – é a reunião de todos os acontecimentos motores possíveis, nos quais se distinguem os modos de transferência

[18] Alicerçadas pelas seguintes referências: do icosaedro, uma figura geométrica de 20 triângulos equiláteros (um poliedro) que viabilizava a pesquisa do corpo em todos os eixos (vertical, horizontal e sagital) e níveis (alto, médio e baixo); do conceito de cinesfera, que, resumidamente, se explicaria como o “espaço pessoal do corpo”.

> de peso e as qualidades ou orientações tensionais. (LOUPPE, 2012, p.121)

Pertinente reconhecer a atualização que vem ocorrendo no cenário da dança contemporânea em relação à não mimese na cena, proposta por algumas (não todas, importante frisar) correntes da dança moderna. Como visto, a atenção exclusiva para a experiência cinética foi um procedimento que buscava a não representação de um conteúdo externo ao movimento que estava sendo executado. Uma forma do corpo se voltar para si, em primeira pessoa, ao invés de servir como recurso para comunicar uma história ou qualquer assunto alheio a ele. Na cena contemporânea da dança, a não mimese, essa busca pelo caráter não representativo e figurativo, vem se desdobrando em outros modos de fazeres poéticos, que se borram com linguagens de outras áreas cênicas.

Cohen (2002), que discute tendências contemporâneas no campo teatral, nomeia como *representação* aquilo que se refere ao teatro ilusório*,* cujas cenas se reportam a um outro espaço-tempo e nas quais os elementos cênicos e os atores se remetem a "outra coisa", representando algo além deles mesmos. No tipo de trabalho da *live art* (inclui-se a *performance art* e o *happening*), ele reconhece o deslocamento do fazer cênico da *representação* para o que denomina como *atuação*. É o performer que está lá, o tempo é o tempo presente e o que ele estabelece é um espaço ritual, ou demonstrativo, para a sua atuação. Atualmente, em considerável quantidade de peças de dança contemporânea, a não mimese se dá na circunstância do dançarino estar na condição de corpo presentificado, não representado. Como na *performance art*, isso pode ocorrer através da manifestação do eu afirmado que se coloca em experiência por meio de uma ação ou situação real.

Delsarte, Dalcroze e, posteriormente, Laban podem ser identificados como alguns dos principais semeadores de um aspecto hoje muito caro para a poética da dança contemporânea: a memória singular como material coreográfico. Fernandes (2006) ao falar de memória na proposta de Laban aborda a não separação que ele faz entre sentimento e forma. Ela coloca que Laban rompe barreiras que geram dualidades, tanto no que concerne à separação mente e corpo, reconhecendo que ambos estão aglutinados, quanto

em relação ao seu fundamento sobre a movimentação. Laban não considera como opostos o corpo em movimento (repouso latente) e o corpo em repouso (movimento latente), mas se interessa pelo aspecto de transição entre estes pontos. O espaço entre um ponto e outro é complementar e aglutina passado-presente-futuro. É nesse espaço entre um ponto e outro que a memória atua em simbiose com o movimento. As informações das experiências estão na memória do corpo e vão estar inerentemente atuando nas movimentações do indivíduo no imediato presente, influenciado pelo futuro.

Fernandes explana que: “A memória não apenas imagina ou representa nosso passado, mas também o atua: ‘Memória torna-se agente, jogador e diretor. A memória coreografa o reconhecimento do corpo’ (Brandstetter, 2000: 110). Assim, movimento é a história do corpo.” A autora ainda complementa que o *Sistema Laban*, aberto e inclusivo, o qual permite que os corpos organizem suas histórias com sua própria linguagem, propicia que qualquer que seja a história, é sempre a história do corpo, pelo corpo, para o corpo.

> Neste contínuo espaço-estado de transição, pairam nossa memória e identidade. Em uma concepção atual de corpo e de dança, Laban e seu arcabouço teórico-prático associam-se a questões levantadas pela física quântica e por uma série de autores e criadores contemporâneos que, em detrimento do "corpo-máquina” de Descartes, vêm demonstrando a inevitável beleza da complexidade humana. (FERNANDES, 2006, p.197-198)

Memória se tornou um assunto bastante abordado por artistas e pesquisadores da área da dança contemporânea. Contudo, esta discussão se alargou para além da compreensão de uma memória que é acionada por via da locomoção e experiência cinética. Um exemplo disso é o rico estudo teórico e prático sobre dança a partir dos sentidos sensoriais, desenvolvido pela artista, pesquisadora e professora Patrícia Leal[19]. A partir de aromas e de sabores, Leal (2012) propõe métodos para a criação em dança, tendo como base conceitual os estudos do neurocientista Antônio Damásio.

[19] Atualmente, professora no curso de Dança da Universidade Federal do Rio Grande do Norte (UFRN).

Este teórico considera que em nossas experiências tudo ganha existência na mente na forma de imagens. Imagem, na abordagem de Damásio, não é de fotografias, ou de fac-similares de coisas e eventos. Para o autor, o cérebro ao formar a imagem mental, também registra o estado do corpo. Imagens na abordagem damasiana não são apenas de ordem visual, mas também de outras modalidades sensoriais, como olfativas, gustativas, sonoras e táteis. Ao perceber um determinado objeto, seja por qualquer canal sensorial, uma pessoa registra na memória a imagem externa (o objeto) concomitantemente com a imagem interna (a sensação daquilo e o estado de corpo produzido), constituindo, assim, um determinado mapa neuronial para aquela situação. Mapeamentos neuroniais se constroem a cada experiência do indivíduo com o ambiente, seja por algum cheiro que sente, por alguma comida que come, por alguma paisagem que vê, por alguma textura que toca, por algum som que ouve. Essas informações se tornam um repertório de memórias que é incessantemente (re)construído e (re)atualizado[20].

Patrícia Leal propõe, então, um trabalho que toma como base a memória, mas que não parte primeiro da experiência do movimento para que ela seja acionada. Diferentemente disso, o método de Leal é de uma criação que se inicia por um estímulo sensorial, o qual vai acionar uma memória (os mapeamentos neuroniais) e um estado de corpo, que logo, então, desencadeará o início de uma improvisação com o movimento. Essa atividade pode culminar, ou não, em uma estruturação e organização compositiva ao final.[21]

Nessa prática de Leal (2012) identifica-se diversos vestígios herdados de pioneiros da dança moderna que estão presentes em princípios éticos e estéticos

[20] Damásio (2015) fala sobre três instâncias da consciência que nos constituem e que se interferem mutuamente: o *self* central é o efêmero, o dinâmico, o que se recria a todo o momento, na medida em que interage com cada objeto; o *self* autobiográfico é o que assume o caráter da preservação e estabilidade das informações, estando vinculado à noção de identidade (quem o gerou, onde, quando, seus gostos, seu nome, como reage diante de problemas, etc). O *self* autobiográfico, mesmo com sua taxa de preservação, é constantemente atualizado pelo dinamismo do *self* central. A última seria a consciência moral, que diz respeito ao desejo de criar normas e ideais para o comportamento.

[21] O pesquisador teve a oportunidade de vivenciar essa experiência conduzida por Leal. Inicialmente ficava-se deitado ou sentado (corpo parado e relaxado), de olhos fechados, deixando que uma segunda pessoa introduzisse os estímulos, pela ingestão da comida pela boca (uva e/ou chocolate) e pela aproximação do aroma no nariz (café e/ou vinho). A partir disso, com essa memória ativada, os movimentos surgiriam.

da dança contemporânea como: o movimento não mimético, mas que comunica ao outro informações daquele corpo, extrapolando uma lógica de discurso verbal; movimento que parte de uma observação interna do corpo e não de um modelo ou forma externa; abordagem da memória particular como o conteúdo para a prática do dançarino; uma dança que se constrói pelas informações corporais singulares de cada um; o exercício da improvisação com foco na exploração das nuances sobre o tônus muscular e suas possibilidades múltiplas para o movimento; dentre outras. Busca-se aqui pontuar que, mesmo com todos esses aspectos que atravessam tempos, corpos, espaços e culturas, há importantes atualizações que precisam ser observadas para compreender novos caminhos que podem se escorrer na dança contemporânea. O exemplo de Leal (2012), cuja memória não é ativada pela experiência cinética, mas por acionamentos de estados do corpo que a antecedem[22], é bastante importante para se refletir sobre o processo desenvolvido em campo para a montagem do espetáculo *O jogo da dança israeli*.

Desde o princípio, tinha-se como ideia construir uma peça de dança contemporânea a partir das informações da dança israeli e das memórias autobiográficas de dançarino(a)s deste tipo de expressão cultural. O encaminhamento para o desenvolvimento desta proposta inicial comungava bastante com os aspectos dos *fundamentos da dança contemporânea*, propostos por Françoise Dupuy (ainda que não houvesse sido acessada a referência deste autor), como: a individualização de um corpo e de um gesto/movimento sem modelo; a produção, e não reprodução do movimento; o trabalho sobre a matéria do corpo e do indivíduo; a não antecipação sobre a forma. Trata-se de um pensamento que, arrisca-se a dizer, é ainda hegemônico dentro do meio de produção da dança contemporânea.

[22] Outras vias de atualização sobre o desmembramento entre experiência cinética e memória foram experimentadas por diferentes coreógrafos. A exemplo: Cunningham que buscava a pura gramática do movimento; e Alwin Nikolais, com a sua proposta do *motion* (movimento puramente como travessia). Ambos tentavam anular o quanto possível a interferência de alguma memória emotiva singular para o movimento. Visavam o movimento puro em si como experiência. Louppe cita bastante a abordagem do movimento desses dois coreógrafos e suas relações com as práticas da dança contemporânea.

Pretendia-se buscar no movimento autoral o material primeiro para o processo compositivo. Idealizava-se desenvolver laboratórios que utilizassem a improvisação como procedimento para que tais praticantes de dança israeli descobrissem novas possibilidades para o movimento, além das mecânicas e formas daquele vocabulário que elas já conheciam. Tendo como ponto de partida o propósito de adentrar os universos autobiográficos dessas pessoas e os registros de movimento que aqueles corpos traziam da dança israeli, considerava-se que seria por experimentações cinéticas que se conseguiria acionar tais memórias.

A ideia sobre improvisação partia da compreensão de que um dançarino quando improvisa está se coreografando e atuando como um DJ de si mesmo (KATZ, 2000) naquele momento imediato. Tal entendimento parte do princípio que a cada nova experiência física se gera um novo mapeamento neuronial com novas sinapses[23]. As experiências do corpo, seja em atividades cotidianas, seja com o aprendizado de novas técnicas de dança e de outras práticas físicas, se tornam informações que ficam implantadas em nossa memória, podendo ser acionadas em qualquer ocasião (seja no próprio dia a dia, ou em uma atividade artística). Assim como o DJ faz ao recorrer a diferentes materiais sonoros selecionando aquilo que mais lhe convém no momento de sua edição imediata, o bailarino no ato improvisacional, enquanto coreógrafo (ou DJ) de si mesmo, vai selecionando lugares de sua memória e registros de movimento (mapeamentos neuroniais construídos) para confeccionar sua ação física naquela ocasião. Essas informações de memória e registros corporais, porém, nunca chegam iguais, mas são sempre atualizadas, de acordo com as circunstâncias do contexto em que o corpo está implicado. São continuamente adaptadas, tanto pela relação imediata com o ambiente e contexto, quanto pela relação com

[23] Como explica Katz (2005, p. 78), Sherrington, no final do séc. XIX, havia concebido que os neurônios possuíam áreas de contato com locais especializados para a sua comunicação. Tomou do grego a palavra *synapto*, que significa algo como *agarrar firmemente*, para nomeá-las como sinapse. Mensagens elétricas que percorrem a superfície dos neurônios e as suas fibras nervosas (os axônios), na forma de impulsos nervosos (potenciais de ação). Ao atingirem o fim do seu percurso, os impulsos nervosos se propagam quimicamente como sinapses, através dos neurotransmissores (proteínas sintetizadas pelos neurônios), e podem conectar um neurônio a mais de cem outros. O neurotransmissor pode inibir ou estimular o neurônio seguinte. O aprendizado ocorre quando, por ação das sinapses, a influência de um neurônio sobre o outro se modifica.

outras novas informações e novas sinapses que o corpo foi adquirindo no decorrer do tempo.

Os laboratórios de improvisação com o movimento objetivavam tanto fazer uma abordagem autobiográfica a partir da ativação de estados corporais produzidos em uma locomoção de possibilidades abrangentes, quanto de explorar a mecânica dos passos específicos da dança israeli, editando-os com desconstruções, subversões, hibridações etc. Desenvolver-se-ia um treinamento do corpo para (des)hierarquizar seus lugares tradicionais de comunicação e expressão (não pelo rosto, nem pelos gestos, mas por outras partes do corpo e explorações de movimentos), assim como também para subverter as funções habituais de seus membros (por exemplo, transferir uma movimentação de perna para os ombros, ou braços, ou dedos, ou olhos, ou costas, ou barriga, etc). Seria explorada a mistura de movimentos de danças populares brasileiras (como, por exemplo, o samba, cujo elenco paulistano possivelmente já haveria tido algum contato, ou outras que se mostrassem conhecidas) com a dança israeli, para construir cenicamente um corpo híbrido judeu-brasileiro/brasileiro-judeu.

A dança israeli tradicionalmente se faz a partir de uma base musical. Estrutura-se pelo entendimento de que a dança necessita da música para acontecer, respeitando estritamente aquela divisão métrica para a execução de seus passos. Então, trabalhar com possibilidades de destrinchar os movimentos da dança israeli, explorando-os em diferentes níveis (alto, médio e baixo), aumentando ou diminuindo excessivamente suas velocidades ou suas amplitudes (cinesfera), independentemente de qualquer música (abordando a atenção da implicação do tônus no movimento), era também uma atividade que estava inicialmente planejada. Tudo isso seria uma forma de se chegar a um corpo expressivo, que comunica informações de suas memórias próprias por vias não miméticas.

O contato direto com o campo requisitou a reformulação de pensamentos basilares sobre o procedimento a ser adotado, sobretudo no que diz respeito a essa abordagem que busca mexer nas memórias do corpo a partir da exploração do movimento. As três dançarinas com as quais se desenvolveu a montagem do espetáculo, todas com anos de prática com dança israeli, vieram de uma relação com a aprendizagem na qual se tem um professor, ou coreógrafo, que costuma

trazer para a turma uma música específica com sua respectiva coreografia, pronta para ser ensinada. Há uma prioridade sobre o produto em relação ao processo. Acostumadas com esse tipo de abordagem pedagógica, elas demonstraram, logo nos primeiros encontros, não estarem muito interessadas em laboratórios de corpo e improvisação que não tivessem algum resultado rápido ou alguma partitura de movimento estabelecida para compor o espetáculo. A ideia do movimento autoral como caminho compositivo contemporâneo se apresentava difícil de desenvolver. Tal processo com laboratório de corpo requisitaria um tempo relativamente longo[24] para se chegar em algum ponto maduro de composição. Tempo que poderia ficar demasiado maçante para elas e acarretaria uma evasão do elenco.

Nesta ocasião surgiram os seguintes questionamentos: como desenvolver um trabalho de dança contemporânea, tendo como foco a abordagem sobre a dança israeli, sem explorar a produção criativa do movimento? Como realizar uma investigação contemporânea para uma cena, que visa abordar a dança israeli e as memórias singulares (corporais e autobiográficas) de suas dançarinas, que não seja através de um laboratório prático sobre o movimento?

Esses questionamentos direcionaram o pesquisador para um tipo de configuração cênica bem peculiar e que vem se mostrando recorrente em dança contemporânea, a aqui já citada “dança depoimento”, cuja discussão conceitual enquanto tipo de linguagem coreográfica se aprofundará adiante. Um coreógrafo que serviu como uma das principais referências para todo o trajeto de criação até a configuração final do espetáculo foi o francês Jèrome Bel. Este criou obras solos, dirigindo diferentes dançarino(a)s de variados lugares do mundo, como[25]: *Veronique Doisneau* (2004)[26], ex-bailarina da Ópera de Paris, *Isabel Torres* (2007), bailarina do Theatro Municipal do Rio de Janeiro e *Cédric Andrieux* (2011), ex-bailarino da *Merce Cunningham Dance Company*. Todas essas obras

[24] Principalmente com uma turma sem costume de investigar o movimento nem de praticar improvisação em dança.

[25] O título de cada uma dessas obras é o nome próprio do(a) bailarino(a) em cena.

[26] Disponível em: https://www.youtube.com/watch?v=OIuWY5PInFs&t=6s https://www.youtube.com/watch?v=FjPcRRH_4CM&t=125s https://www.youtube.com/watch?v=L10LlVPE-kg&t=1s

podem ser reconhecidas como de dança contemporânea, haja vista que os valores éticos de tal campo coreográfico estavam todos lá. Era, contudo, muito perceptível que aquelas configurações coreográfico-contemporâneas não haviam sido construídas por meio de uma investigação do movimento.

Nessas três peças, em uma espécie de documentário ao vivo, o(a)s bailarino(a)s se apresentavam com seus nomes verdadeiros, contando, com um modo de falar próximo do cotidiano, histórias de suas trajetórias profissionais nas instituições onde trabalharam. Durante o espetáculo, intercalavam momentos de depoimentos com momentos dançados. Não havia em nenhum deles qualquer sequência de movimento elaborada de modo autoral. Eram trechos de coreografias de seus grupos que ele(a)s reencenavam naquele contexto cênico confessional. As bailarinas clássicas, Veronique Doisneau e Isabel Torres, por exemplo, executavam cenas dos balés que outrora já dançaram, e Cédric Andrieux executava apenas movimentos da técnica moderna de Cunnigham[27]. Contavam histórias sobre determinadas coreografias ou exercícios de aula e em seguida os demonstravam aos espectadores.

Tratava-se de obras que colocaram o enfoque nas memórias singulares daquele(a)s dançarino(a)s, sem que as experimentações de movimento tivessem sido o meio para isso. Tudo se desenvolveu a partir de construções autorais de suas narrativas de vida, desencadeadas a partir de perguntas direcionadas pelo diretor[28]. Seguiu-se, assim, neste trabalho este mesmo caminho para a composição do espetáculo, solicitando que cada dançarina do elenco trouxesse suas histórias pessoais a partir de temas específicos sobre suas vidas na dança israeli, como:

- *Primeira vez*: Primeira vez que subiu no palco, primeiro passo que aprendeu, primeira coreografia de roda que dançou, etc;

[27] Eram ou células coreográficas de obras da companhia, ou exercícios de aulas para treinar os corpos nessa técnica.

[28] O pesquisador teve a oportunidade de assistir uma entrevista ao vivo que Isabel Torres concedeu a Arnaldo Alvarenga, em 2007, no *1º Encontro de pesquisa sobre a memória da dança brasileira em Minas Gerais*, na qual ela fala sobre o processo desse seu trabalho com o coreógrafo Jèrome Bel.

- *Gosto*: O que mais gostou, ou desgostou, de realizar e/ou vivenciar na dança israeli;

- *Dificuldade*: A maior dificuldade que sentiu, ou ainda sente, na trajetória como dançarina de dança israeli;

- *Identidade Judaica*: O momento em que essa expressão cultural de dança produziu um sentimento próprio de pertencimento ao povo judeu;

- *Brilho*: Momento de glamour nessa dança;

- *Sonho*: O que ainda sonha em fazer na dança israeli, ou o que sonhou em fazer e fez, ou que sonhou e não fez, etc;

- *Considerações finais*: Alguma reflexão final de cada uma sobre como ela vê a dança israeli na própria vida.

Assim, desencadeou-se o processo de criação do espetáculo, tendo como ponto de partida as autonarrativas trazidas por cada integrante do elenco. Dessas histórias pessoais contadas pelas dançarinas eram feitas as construções de cada cena (solos em sua maioria), dentro de uma relação dialógica do diretor com elas. O autobiográfico, as memórias singulares e os registros corporais foram explorados com base nesse material principal: o texto. As configurações cênicas caracterizaram-se por momentos de depoimentos falados, intercalados com coreografias e trechos de dança que em algum momento do passado elas já haviam dançado, executando aqueles passos de dança israeli com os quais já estão habituadas. A ativação de estados de corpo a partir da exploração de suas memórias particulares se deu através de seus textos falados. Cada história autobiográfica contada verbalmente por cada dançarina evocava memórias que acionavam nelas estados corporais, que acabavam afetando a própria movimentação codificada da dança israeli que elas realizavam logo em seguida. O aspecto de documentário nesse tipo de configuração cênica, onde cada dançarina se apresentava como ela mesma e não como uma personagem, foi o modo como se chegou à intenção do não mimético. Elas se colocaram, conforme denominação de Cohen (2002), na circunstância performativa de *atuação*, ao invés de *representação*.

Identifica-se que os valores éticos da dança contemporânea estavam lá presentes: “o respeito pelo corpo do outro” se deu na relação horizontalizada entre coreógrafo e dançarinas, cujo constante diálogo visava a atenção a cada história particular de dança e de vida para a composição e constituição das cenas; “a autenticidade pessoal como o material básico para a cri*a*ção” foi o ponto principal para tudo o que ocorreu dentro do processo compositivo, uma vez que, além de todas as cenas terem sido elaboradas a partir de textos de autoria das próprias dançarinas, a ideia central do espetáculo era adentrar seus universos autobiográficos e suas memórias corporais singulares; a “desverticalização do grau de importância do produto sobre o processo” evidencia-se no fato de o espetáculo como um todo, assim como cada cena individualmente, ter sido construído gradativamente sem um resultado previsto e com a escuta aberta para que qualquer material pudesse surgir e servir para a configuração cênica no decorrer do ato compositivo; *a* “não arrogância pela virtuose espetacular, mas a admissão de qualquer elemento que possa contribuir para a cena”, pode ser percebida nos próprios resultados cênicos, os quais não exploraram a tradicional noção de beleza na dança (que investe em movimentos alongados, ou de força, ou de resistência, ou de alguma refinada qualidade de execução técnica) mas que, ao invés disso, descobriram e aproveitaram uma potência poética nas próprias limitações de um elenco não profissional.

Contudo, houve um ponto que atritou com os reconhecidos aspectos dos fundamentos da dança contemporânea, incitando muitas reflexões e trazendo pertinentes problematizações que abriram muitas janelas de discussão na presente tese: o que se refere à “produção e não reprodução do movimento”.

1.1 – Por uma abordagem contemporânea do corpo na dança

O presente pesquisador, pelo fato de ainda não saber como conceber a ideia sobre produção de movimento para a composição cênica, que não fosse pela via do movimento autoral criativo, conflituou-se bastante com este tópico. Compreendia-se como reprodução a ação de repetir os passos e os códigos específicos da dança israeli. Este olhar sobre o que vem a ser produção ou reprodução do movimento para a dança, assemelha-se com o de muitos autores e, permite-se afirmar aqui, é o que predomina. Não havendo muita possibilidade para mergulhar em um processo de criação que se construísse pela descoberta de movimentos desconhecidos, sem codificações de passos estabelecidos, desenvolveu-se um procedimento para a criação que visava extrair breves histórias autobiográficas (dentro do mundo da dança israeli) das dançarinas, que narrariam oralmente suas memórias para executar trechos coreográficos que outrora elas já haviam dançado. Estariam elas reproduzindo os movimentos? Seria esse um espetáculo de dança contemporânea que não problematiza o corpo e o movimento (haja vista que toda a movimentação seria, no entendimento comum, uma reprodução de passos e códigos prontos), mas que se faz contemporâneo por outras estratégias cênicas?

Caso se parta da compreensão de que o corpo sempre realiza produção e jamais reprodução, tal item dos fundamentos da dança contemporânea pedirá urgentemente por uma atualização. Essa ideia é defendida, por exemplo, por Katz (2005), que traz um estudo bem consistente para fundamentar tal afirmação. Segundo a autora, quando o corpo dança, ele está organizando o seu movimento em um procedimento semelhante ao que acontece no pensamento. A fim de refletir sobre o movimento dançado, ela destrincha o funcionamento biológico-cultural-físico-químico que se dá por uma ação do cérebro, que libera estímulos neuroniais que servem tanto para a funcionamento motor, quanto para ativar estados de corpo, afetando diretamente a qualidade de determinada dança. Tendo como base o estudo das Ciências Cognitivas[29], ela observou as bases biológicas das funções mentais.

[29] A área das Ciências Cognitivas derivou-se da corrente epistemológica que aproximava a neurobiologia (que cuida do cérebro) e a psicologia cognitiva (que cuida do comportamento da mente). As Ciências Cognitivas ocupam um espaço de fronteira entre estas, incluindo, entre

Tal concepção parte do entendimento de que natureza (compreendida aqui como a biologia do corpo) e cultura são instâncias do corpo não separadas, mas integradas, que atuam conjuntamente e afetam-se reciprocamente. Trata-se de uma visão que vai de encontro com uma corrente dualista filosófica que se construiu de forma sólida desde Platão[30] até Descartes[31] apresentando-se ainda com grande reverberação nos discursos dualistas sobre mente e corpo na atualidade. Nestes, a mente é compreendida como algo diferente do corpo. Um eu-pensante que habita um corpo.

> A falácia desse homúnculo que vive dentro do nosso cérebro, um comentador de plantão, poderosamente antropomórfica, confunde ingênuos e atrai especialmente os que ainda entendem a informação científica como algo que desumaniza o homem, ao desfazer certos mistérios que o cercam. Afinal, a aura do inefável perde a eficácia a partir do momento em que se demonstra que o pensamento ou as emoções começam com disparos eletroquímicos do cérebro. Que o relacionamento dos nossos corpos com as nossas mentes depende, de um lado, do vínculo entre a estrutura e os processos cerebrais e, de outro, das relações entre estes processos e os acontecimentos que o sucedem. (KATZ, 2005, p. 59-60)

Em seus estudos, Katz (2005), para explicar como o sujeito apreende o mundo e, consequentemente, como essa apreensão o afeta integralmente nas instâncias biológica, cultural, físico-química do corpo e sensório-motora, adentra estudos da semiótica peirceana. De acordo com Charles Sanders Peirce, tudo o que captamos do mundo é uma representação de nossa mente sobre cada objeto que percebemos, sendo a nossa percepção sempre limitada e capaz apenas de apreendê-lo parcialmente. Conforme exposto por Katz (2005, p.25),

---

outras, as áreas da Filosofia, Antropologia, parte da Física, da Química e da Matemática, a Linguística e a Teoria da Computação.

[30] Platão separava a alma material da imaterial, na intenção de acomodar as diferentes compreensões que temos daquilo que conhecemos (via sentidos, via inferência, intuição, descoberta).

[31] Descartes, impressionado pelos robôs dos jardins franceses fez uma analogia material da estrutura física destes com a estrutura interna humana. Abordou os nervos como tubos, pelos quais os Espíritos Vitais conduziam as sensações até a glândula pineal, onde se uniam. Ele entendia a mente como imaterial, mas aceitava seu relacionamento com o cérebro. Em sua teoria, duas substâncias distintas constituem o homem: a *res extensa* (a máquina física reflexa) e a *res cogitans* (máquina cognitiva não-física). O lógico behaviorista Gilbert Ryle em seu livro de *Concepto of Mind*, escrito em 1949, apelidou a noção cartesiana da mente de “fantasma dentro da máquina”. Segundo Katz (2005, p.16), Descartes estendeu a concepção mecânica do universo físico do italiano Galileu para o comportamento humano.

“O real, contudo, não nos permite acesso direto. Nós, humanos, sabemos dele apenas através do modo como se oferece aos nossos sentidos, isto é, através de suas representações em nosso corpo.” As informações do meio se apresentam a nós em formas de signos. E “signo não se cola integralmente sobre seu objeto, esgotando-o, pois que não o substitui, apenas o representa” (KATZ, 2005, p. 64). Tudo o que captamos do mundo é coproduzido por nós. Nosso mundo pertence à nossa visão de mundo. E tudo se processa em nós como informação representada que se consolida no corpo, e que está em constante transformação.

Uma via tradicional dos estudos da comunicação tendia a formulá-la em uma lógica diádica que compreende a leitura do signo como a relação entre significante e significado, e a existência de emissores e receptores no ato de diálogo. Este tipo de entendimento da comunicação em relação ao diálogo não indica um funcionamento de trocas, mas uma relação entre ativos e passivos e um sistema *output-input*, presumindo a não modificação da informação em seu trânsito. Peirce, ao invés disso, formula que toda leitura de signos se realiza através de traduções que se fazem a partir da cadeia triádica[32]- *signo-objeto-*

[32] Além da cadeia triádica *signo-objeto-interpretante*, Peirce apresenta sua teoria em diversas outras categorias de tríades para abordar o funcionamento da percepção. Uma delas é a dos signos: *ícone, índice* e *símbolo*. O ícone é referente ao conceito de Primeiridade, é um *quali-signo*. Quando este ícone está instalado em algum suporte concreto, material, no aqui-agora este passa a se apresentar como índice, um *sin-signo*. Os índices são sempre habitados por ícones e ao mesmo tempo necessitam de uma mente interpretadora para funcionar como signos. O índice é, então, o elemento de ligação entre ícone e símbolo. O símbolo é aquilo que representa não somente um individual, mas também geral, por isto é categorizado como um signo de lei, um *legi-signo.* O modo como os símbolos se manifestam e representam constrói-se através dos aspectos socioculturais. São leis que “por convenção ou pacto coletivo, determinam que aquele signo represente seu objeto”. (SANTAELLA, 1990, P.67). O símbolo é esta relação do índice incorporado do ícone dentro da perspectiva do interpretante. Ele, como elemento da Terceiridade, funda-se no aspecto da elaboração cognitiva, da síntese intelectual de determinado interpretante. Como exemplificado por Santaella (1990, p.51), destrinchando o céu dentro destas três categorias: o azul, esta qualidade simplesmente por si só, seria o correspondente a Primeiridade. O céu como lugar e tempo onde se encarna o azul seria o correspondente a Secundidade. O “azul do céu, o azul no céu”, esta síntese intelectual, de elaboração cognitiva, seria o correspondente a Terceiridade. Katz (2005) explana que toda percepção se dá na tríade *qualidades-ações-leis*, assim, ela toma como exemplo o movimento *attitude-penchée* para analisar como isso acontece na dança. O sentimento que produz uma determinada *qualidade* daquele movimento seria referente à primeiridade. “A forma de um sentimento se engendra como um estado de qualidade”. (KATZ, 2005, p. 256). O passo de dança, essa organização física factual onde se instaura essa qualidade seria a secundidade, é a *ação*. A *lei* que o organiza, que permite ao espectador reconhecê-lo como dança (ao invés de ginástica ou esporte) seria a terceiridade (KATZ, 2005, p. 193). Outra cadeia triádica peirceana diz respeito à construção do raciocínio que incluiu a abdução como um terceiro elemento na tradicional relação diádica indução-dedução (explicação discorrida na introdução da presente tese).

interpretante[33]. E a percepção, justamente por não se esgotar na captação de um objeto acabado, está sempre em trânsito, se modificando. Os objetos estão sempre mudando para nós e as nossas percepções com eles. Há uma taxa de preservação do objeto em seus atributos, o que permite que continuemos a reconhecê-lo como aquele objeto, mas há um constante movimento de transformação que o modifica para nós e a nossa percepção para com ele. Esse movimento inestancável de ação do signo chama-se semiose.

Katz (2005) observa que tudo o que existe no mundo, desde as partículas microscópicas, os átomos formados por léptons e núcleos[34] , os elétrons formados por prótons e nêutrons, até o mundo macroscópico, do funcionamento galáctico, age nessa relação entre o determinismo e a indeterminação, o estabelecido e o que se desvia, o estático e o movimento, o previsível e o imprevisível, o da continuidade e o da descontinuidade.[35] Tudo existe no entrelugar de uma taxa de estabilidade e de trânsito, de conservação e de transformação. Assim existe também o corpo humano em sua estrutura biológica (anatômica, celular, neuronial, etc.) e cultural (de percepção, cognição etc.), fazendo de todos os seres humanos mais um elemento que, como tudo o que há no mundo, funciona na dinâmica do entrelugar dessas oposições.

Assim como tudo o que há no mundo, o homem é apenas mais um objeto do seu meio (desconstrução potente do caráter antropocêntrico que compreendia o mundo como um lugar para servir ao ser "especial e superior", que é o homem). Essa análise de Katz casa com a ideia da Epistemologia da Complexidade trazida por Morin (1996), que se funda no pensamento de que "tudo está em tudo reciprocamente". Ele exemplifica como o macro está no micro

[33] Interpretante não deve ser confundido com um intérprete humano, que decifra a relação que se estabeleceu entre o signo e seu objeto. Esta relação pode ser traduzida em muitas outras instâncias, além da humana.

[34] Dos quarks provêm os hádrons, entre os quais os bárions. Bárions geram os núcleos.

[35] Traz-se a imagem de uma cadeira abandonada em um depósito como exemplo: por mais que pareça estática, parada, se for colocado um microscópio aparecerá uma grande movimentação de átomos. Inevitavelmente a relação dela com o ambiente, com o ar, vai também transformá-la. Esta vai adquirir cores de envelhecimento, perder células, ganhar fungos. Mudança longa, quase imperceptível se assistida ao vivo em tempo imediato, mas que acontece e que comprova que aquele objeto aparentemente parado está em movimento. Os objetos no mundo existem na relação dessas oposições, inclusive o corpo em toda a sua estrutura biológica-orgânica-cognitiva-cultural.

e como o micro está no macro. Como os corpos estão no universo e como o universo está nos corpos (abordagem biológica), como o corpo está na sociedade e como a sociedade está no corpo (abordagem cultural):

> (...) não só uma parte está no todo, como também o todo está na parte. Como é isso? Vejamos alguns exemplos: cada célula é uma parte que está no todo de nosso organismo, mas cada célula contém a totalidade do patrimônio genético do conjunto do corpo, o que significa que o todo também está na parte. Cada indivíduo numa sociedade é parte de um todo, que é a sociedade, mas esta intervém, desde o nascimento do indivíduo, com sua linguagem, suas normas, suas proibições, sua cultura, seu saber; outra vez, o todo está na parte. Com efeito, "tudo está em tudo reciprocamente". Nós mesmos, do ponto de vista cósmico, somos uma parte no todo cósmico: as partículas que nasceram nos primeiros instantes do Universo se encontram em nossos átomos. O átomo de carbono necessário para a nossa vida formou-se num sol anterior ao nosso. Ou seja, a totalidade da história dos cosmos está em nós, que somos, não obstante, uma parte pequena, ínfima, perdida no cosmos. E sem dúvida somos singulares, posto que o princípio "O todo está na parte" não significa que a parte seja um reflexo puro e simples do todo. Cada parte conserva sua singularidade e sua individualidade, mas, de algum modo, contém o todo. (MORIN, 1996, p. 275)

Compreendendo, assim, a nossa existência biológica e cultural dentro do entendimento da Epistemologia da Complexidade, torna-se mais fácil reconhecer a percepção como mais um modo de funcionamento do corpo no entrelugar das oposições permanência/estabilidade/previsibilidade/continuidade e impermanência/desvio/imprevisibilidade/incerteza/descontinuidade. A percepção é uma ação cognitiva ao mesmo tempo de ordem biológica, pois está inteiramente atrelada às funções cerebrais e atuações neuroniais, e também cultural, visto que diz respeito ao modo como se constrói o conhecimento do indivíduo no seu meio e na sua sociedade.

Katz (2005) explana que a percepção ocorre dentro de uma cadeia triádica: *percepto-percipuum-juízo perceptivo*. O cérebro realiza as traduções de *percepto* em *percipuum* e em juízo perceptivo. O *percepto* seria aquilo que vem de fora e é colhido pela percepção. "Percebo o mundo como se ele estivesse lá fora. A percepção me atinge na forma de um *percepto*" (KATZ, 2005, p. 89). O percepto é traduzido pelo equipamento perceptivo como *percipuum*, que seria o *percepto* dentro do corpo agora encarnado, agora transformado em corpo. O *percepto* é recebido no cérebro acionando neurônios, que geram o *percipuum*. O *percipuum* é, assim, o *percepto* eletroquímico, uma atividade neuronial. O

percipuum forma uma rede ou mapa neuronial mobilizado pelo *percepto*. Por fim, o *percipuum* se exteriorizará como um *juízo de percepção*. Juízo de percepção é o *percipuum* transformado, pronto para ser devolvido ao mundo.

> O fenômeno que está lá fora abalroa meu equipamento perceptivo na forma de um *percepto*. Primeira escala de um processo de impressões (no sentido de imprimir, registrar, marcar) que decifram o mundo. Ser recebido dentro do cérebro significa acionar neurônios. Cada *percepto* mobiliza os neurônios, a rede ou o mapa neuronial ao qual se associará. Nessa ocasião, já deixou de ser *percepto* para se transformar em *percipuum*. A distinção entre *percepto* e *percipuum* tem caráter geográfico (fora/dentro), temporal (antes e depois dos acionamentos neuroniais tradutores) e fisiológico (ações diferenciadas do equipamento bio-mecânico). *Percipuum*: *percepto* eletroquímico, atividade neuronial. O *percipuum* se exteriorizará como juízo de percepção. Juízo de percepção: uma conquista capacitadora de acordos entre os habitantes e os universos. Acordos processuais provisórios, como tudo da semiose característica dos sistemas vivos. (KATZ, 2005, p. 89-90)

Katz (2005, p, 56) salienta, ainda, que o processo pelo qual as informações que nos constituem tomam a forma do nosso corpo é longo e se estrutura na experiência. Experiência está entendida aqui como um estado cognitivo durável que tenha resultado da percepção. E a informação que toma a forma em nosso corpo não se caracteriza como algo que estanca, mas sim como algo que, quando se acomoda, simultaneamente já está se transformando, visto que a semiose rege as nossas percepções nas relações imediatas com o ambiente. A partir do reconhecimento de que todo corpo é corpomídia (KATZ e GREINER, 2005), compreende-se que cada corpo é mídia de si mesmo, ou seja, está incessantemente intermediando as informações acomodadas no corpo com as novas que a todo o instante vêm chegando, em um movimento contínuo e constante de atualização. A ideia de que a *dança é o pensamento do corpo* tem, assim, um estreito diálogo com a *Teoria Corpomídia*, dado que ambas veem aglutinadas as instâncias natureza e cultura como modo do corpo existir, pensar, sentir e se mover[36]. Um enunciado que seria a síntese de toda essa teoria é: a dança é o pensamento do corpomídia.

Katz, ao falar sobre estado cognitivo, está se referindo tanto ao plano do movimento, quanto aos planos do mental, da consciência, das emoções, do

[36] Pode-se, inclusive, se compreender a segunda como um desdobramento conceitual da primeira.

raciocínio, cuja maneira de operação cerebral se processa semelhantemente em todos estes através de acionamentos de redes e mapas neuroniais. Estes, de modo ininterrupto vão sendo (re)construídos durante toda a vida do sujeito. O corpo, enquanto natureza e cultura imbricadas, existe e se comporta a partir de todas essas instâncias que se (co)afetam e se retroalimentam. A dança, então, se apresenta como um lugar bastante profícuo para evidenciar esta compreensão sobre o corpo.

> Para tomar a forma de um pensamento, o movimento reproduz plasticamente a circuitação neuronial do pensamento no cérebro. (...) Ao enunciar a dança como o pensamento do corpo, a ênfase recai na reprodução da plasticidade neuronial do pensamento pela musculatura do corpo. Esse diagrama se espalha no corpo como uma teia de aranha. Não apenas as três etapas da percepção (*percepto*, *percipuum* e juízo perceptivo) ficam lá registradas, como também se comunicam por pertencerem a um mesmo tipo de fluxo. A característica básica da dança que se quer salientar aqui é a semiose: ação inteligente do signo de gerar outro signo. (KATZ, 2005, p.110)

O novo encaminhamento, então, que se teve que realizar no processo de criação do espetáculo *O jogo da dança israeli* alinhou-se com as ideias de Katz (2005), de que pelo fato de a dança ser o pensamento do corpo, esta nunca será reproduzível, haja vista que o movimento da semiose rege todas as nossas percepções que se (re)constroem nas experiências e nas relações com o mundo e os objetos do nosso entorno. E, como já visto, estas percepções viram nosso corpo (corpomídia), que continuamente (re)elabora mapas neuroniais, organizando sínteses cognitivas de ordem fisicomental.

> O corpo que dança: permanente trânsito entre a precisão do aparato bio-mecânico (o corpo e suas leis) e a imprecisão dos acionamentos em fluxo. Um passo de dança, mesmo o mais simples, jamais acaba ou começa em um ponto exatamente o mesmo, matematicamente, reproduzível. (...) Quando irrompe no corpo, o movimento já é um resultado da cadeia desses acontecimentos perceptivos, e se presentifica como um único. Irrepetível. Porque é da qualidade do movimento morrer a cada vez que nasce. E exatamente por isso, operando despistamentos. Iludindo com a sua aparência de código fixo aos que fazem e aos que veem dança distraidamente. (KATZ, 2005, p. 48, 90)

O movimento é a circuitação neuronial do pensamento no cérebro, é a plasticidade neuronial do pensamento pela musculatura do corpo. Assim como as percepções estão em constante transformação, o corpomente (neologismo

proposital para afirmar a não separação, mas junção destes) também estará. Isso resulta na compreensão de que um movimento jamais alcançará a reprodutibilidade do que aquele mesmo corpo havia feito anteriormente, mesmo que seja feito logo em seguida (modificações podem ser causadas por variadas razões, como mudança de temperatura corporal, respiração, atenção para diferentes detalhes do movimento, e até mesmo o fato de ter ocorrido a experiência de uma execução anterior).

> O que o cérebro registra é a atividade neuronial do córtex motor e do córtex sensorial durante a sua interação com qualquer objeto. Tais registros, padrões de conexões sinápticas, podem recriar tudo o que define objetos e fenômenos. A interação entre o indivíduo e seu objeto ou sua ação resulta de uma rápida e quase simultânea sequência de micropercepções e microações, que ocorrem em regiões diferentes. Um bailarino flexiona a sua perna de base (plié) e desloca o seu quadril para a esquerda do seu tronco. Seus córtices somatosensórios responderão à forma que a perna, o quadril e o tronco tomam esse deslocamento, à temperatura do ambiente onde ele se encontra, e às mudanças de qualidade (prazer ou desprazer) que tudo isso produz no seu corpo. O cérebro representa o que está fora, mas também registra como o corpo explora o mundo e reage a ele. (KATZ, 2005, p. 230-231)

A peça *O jogo da dança israeli* foi construída problematizando o corpo, que na concepção de muitos estaria na ocasião “reproduzindo” os códigos de movimentos desta expressão cultural de dança. Mas, se compreende que o que de fato se estava fazendo era “Iludindo com a sua aparência de código fixo aos que fazem e aos que veem dança distraidamente” (KATZ, 2005, p. 256-257). Ainda que um dançarino de dança israeli execute uma mesma coreografia, seja em uma dança de roda (forma tradicional da prática dessa dança), seja no palco com um grupo, isto seria uma produção, uma ação nova. Porém, nesses casos, não se estaria problematizando nem o corpo, nem o movimento. A produção existe aí como ação inerente da natureza do corpo, mas nem a coreografia, nem o dançarino se voltam para esta questão.

A obra *O jogo da dança israeli* dá ênfase a esse assunto (traz reflexões sobre produção de movimento) ao aliar as ações desta expressão cultural de dança com as das narrativas que as dançarinas trouxeram para as suas cenas. Suas histórias acionavam mapeamentos neuroniais que geravam estados de corpo, por evocarem memórias, imagens, sentimentos etc. Estes mapas neuroniais, os estados de corpo acionados, inevitavelmente se associavam aos

movimentos de dança israeli que as dançarinas executavam. As histórias narradas não são simplesmente neutralizadas para a realização dos movimentos daquele código de dança. As dançarinas criaram vínculos imagéticos entre suas histórias pessoais e a partitura de movimento da dança israeli, fundindo mapas neuroniais, processo este que se consolidou desde os ensaios até a configuração final do espetáculo. A união de uma imagem ao movimento, um mapa construído na fusão de ambos, é bem exemplificada por Katz (2005, p. 164) nesse seguinte trecho

> Quando um professor de dança insiste em associar ao passo que está ensinando alguma imagem metafórica, poderá estar complicando o aprendizado do seu aluno. Talvez seja mais adequado permitir que cada qual construa o seu gesto sem estímulos além dos necessários. Porque aquele passo não apenas nascerá *contaminado* pela imagem à qual foi associado, como, a cada vez que os dois – passo e imagem metafórica – forem acionados, irão montando um determinado *mapa*. Nesse caso, o passo não é o passo, e sim, o passo mais sua imagem associada. Na medida em que o aluno mudar de professor ou coreógrafo, precisará reconstruir o percurso daquele passo, para despoluí-lo da sua metáfora, caso o novo professor ou o novo coreógrafo não partilhem do mesmo tipo de associação.

Esta união entre os movimentos da dança israeli com as imagens das narrativas afetava a qualidade do tônus daqueles corpos para a execução das coreografias. “Porque a dança que se vê na musculatura acontece também dentro do cérebro” (KATZ, 2005, p. 191). Os movimentos tradicionais da dança israeli no espetáculo destacavam, desta maneira, uma nova forma de execução. Justamente pelo entendimento que reprodução não existe e que o movimento é sempre inaugural, evidenciava-se o caráter de produção. As mudanças de estados corporais que afetavam as dançarinas nas suas execuções de passos da dança israeli, ressaltavam esse funcionamento anátomo-fisio-bio-mecânico do pensamento no/do corpo. O espetáculo, assim, insere-se em um pertinente campo para reflexões sobre poética da dança contemporânea, retomando para discussão os fundamentos da dança contemporânea teoricamente destacados. Propõe-se atualizar o que diz respeito à produção e não reprodução do movimento. Uma das principais bases ideológicas dos valores éticos da dança contemporânea, segundo Louppe (2012), é a possibilidade de gerar *valores* desconhecidos, sejam de ordem ética ou estética e, por isso, sente-se aqui a liberdade e o respaldo para mexer e reformular essa estrutura.

Retifica-se o item produção e não reprodução do movimento para: *problematização sobre produção do movimento*. Expressões de dança que não a contemporânea, cuja movimentação se realiza a partir de um vocabulário aprontado para se falar de uma outra coisa (como é feito, por exemplo, com muita evidência no balé), realmente costumam ignorar essa discussão referente à produção do movimento. Compreende-se aqui que estas realizam dança a partir de uma produção do corpo não indagada, não refletida em problematizações. Mas, não por isso, essas se definiriam como reprodutoras de movimento. *O jogo da dança israeli´* é um espetáculo que toma como base a ideia de problematização sobre produção do movimento, pois, mesmo que a maioria da movimentação tenha se construído a partir de um vocabulário aprontado, com códigos e passos específicos da dança israeli, as execuções dos movimentos afetadas pelos estados de corpo, acionados a partir das histórias autobiográficas narradas, evidenciou a produção de movimento como uma problemática pertinente para discutir o corpo em suas diversas instâncias (biológica, filosófica, cultural, e outras).

O corpo no espetáculo era destacado em sua singularidade. Foi uma experiência muito diferente para aquelas dançarinas do elenco que sempre estiveram acostumadas em integrar coreografias que focam no efeito de conjunto. A articulação entre o singular e o grupal foi uma das propostas motoras, desde o projeto inicial, para problematizar o corpo. No começo de tudo, objetivava-se mergulhar nas tensões e acordos que existem na condição de ser judeu (um grupo regido pelo ideal da tradição) em uma comunidade judaica paulistana, cosmopolita, pós-moderna. Ansiava-se identificar qualidades “paulistanas” e judaicas naqueles corpos com os quais se iria trabalhar, explorando tais aspectos híbridos nas investigações do movimento. Estudos acerca de identidade cultural nas relações entre tradição e contemporaneidade estavam previstos para serem realizados. Tratava-se de um olhar voltado para o corpo tendo como base a área da Antropologia.

No processo de criação do espetáculo, ainda que a questão da cidade pós-moderna de São Paulo tenha aparecido[37], a instigação se tornou mais observar a singularidade daqueles corpos, em um contexto de atuação solística, que têm como costume dançar coletivamente aquela expressão judaica. A problematização se deslocou do foco das informações da cultura de uma cidade contemporânea em corpos que realizam uma prática tradicional, para: o que se poderia destacar do universo particular daquelas mulheres que vivenciam a dança israeli sempre como uma prática coletiva judaica[38]?

Este espetáculo não teve como proposta cênica o foco apenas em como tal expressão cultural de grupo se evidencia em um único corpo quando sozinho em cena, com uma abordagem voltada para o corpo-cultural (ainda que isso tenha sido um elemento bastante presente no espetáculo). Abriu ao espectador a lupa para se perceber também, através das exposições pessoais das dançarinas e suas consequentes transformações de estados de corpo, o que de exclusivamente singular (em instâncias diversas: biológicas, psicológicas, culturais etc.) existe naquele corpo que realiza uma dança grupal e de caráter comunitário.

Cada história construída por aquelas dançarinas era uma representação que cada uma, singularmente, elaborou a partir de suas percepções. Como expõe Katz (2005, p. 125), “O que captamos do mundo não é o objeto menos nós, mas o objeto coproduzido por nós. Nosso mundo pertence à nossa visão de mundo que, por sua vez, faz parte do mundo.” Cada uma, então, como coprodutora de seu próprio mundo no meio da dança israeli e da comunidade judaica paulistana, expôs nas narrativas as suas percepções e representações de sua realidade.

[37] Como todas as dançarinas eram dessa cidade, então, além da maioria de suas narrativas se referirem àquele cenário, havia sim uma determinada qualidade “paulistana” em suas movimentações.

[38] Reconhece-se que abordar o corpo dentro de uma perspectiva das ciências cognitivas foi uma expansão de discussão sobre o corpo, que inicialmente estava muito voltada para a antropologia. A antropologia faz parte da área das ciências cognitivas, juntamente com outras como a química, a biologia molecular, a neurofisiologia, a semiótica, a matemática, a filosofia, a física, a cosmologia, a embriologia, teoria da computação, entre outras.

A proposta de conduzi-las a contar suas histórias visava o não mimético, a não ficção. Buscava a sinceridade e o desnudamento de suas pessoalidades ao público, afirmando com este um “contrato” sobre o real através de uma atuação (COHEN, 2002), de um corpo presentificado, ao invés de representado. A proposta era “falar a verdade”. Todavia, importante reconhecer, cada história é uma criação subjetiva de cada uma sobre si própria. Como visto, as nossas percepções estão sempre mudando em relação aos objetos e eles igualmente conosco. Logo, as histórias trazidas (identificadas como objetos nesse contexto) são representações atualizadas e criadas pelo olhar de hoje cada uma sobre os episódios de suas vidas no passado, naquele meio. O passado não veio representado como de fato o era (isso sequer seria possível), mas como uma realidade parcial, evocada a partir da percepção atual de cada uma sobre si e de sua história no contexto da dança israeli.

Essas representações particulares de cada uma se apresentaram como informações do corpo, cujas percepções construíram mapeamentos neuroniais (os quais liberam estímulos eletroquímicos) que afetaram diretamente o estado do corpo tanto como qualidade emotiva, quanto do trabalho do tônus muscular para o movimento. Desta maneira, ao se executar partituras de movimentos tradicionais da dança israeli, tanto os aspectos de registros singulares como também coletivos culturais, implantados no corpo, foram evidenciados aos olhos dos espectadores. Singulares por se imbuírem de qualidades produzidas por representações únicas subjetivas de cada uma e coletivos culturais por se constituírem por uma expressão tradicional artística celebrada por um grupo, por uma comunidade.

Louppe frisa que uma característica bem demarcada na poética do corpo na dança contemporânea é este ser construído para a cena com muito mais foco em acontecimentos internos do corpo, do que pelas suas formas externas. Uma herança que, conforme a autora destaca, adveio de correntes da dança moderna e que hoje se atualizaram para explorações diversas na cena da dança contemporânea. Nesta, os bailarinos e coreógrafos buscam “procurar compreender, apurar e aprofundar o seu corpo e, sobretudo, fazer dele um

projeto lúdico e singular. A partir deste material, o bailarino[39] pode inventar uma poética própria (...), cuja textura é dada pelo corpo e pelo seu movimento" (LOUPPE, 2012, p.70).

Os estados de corpo, acionados pelas narrativas expostas nas cenas da peça *O jogo da dança israeli*, podem ser reconhecidos como essa textura do corpo e do movimento ao qual Louppe se refere. Construiu-se a partir dessa textura uma poética do corpo, lúdico e singular, aprofundando o olhar sobre ele tanto pela parte de quem está dançando, quanto de quem está assistindo. Essa condição do corpo na cena o imbuiu de uma poderosa potência poética produtora de estesias.

[39] Louppe (2012) utiliza muito o termo bailarino em quase todo o seu discurso. Pelo contexto da fala, identifica-se que a palavra "bailarino" não está se restringindo apenas àquele que está em cena dançando, mas também os coreógrafos e diretores que constroem suas obras dançadas por outros corpos.

CAPÍTULO 2 - DANÇA ISRAELI

É fundamental que se deixe claro que quando se fala em dança israeli, não se está se referindo a um tipo de dança milenar como é a religião judaica. Diferentemente disto, é uma forma de expressão cultural historicamente quase tão recente quanto o Estado de Israel, fundado em 1948. Ainda que exista referências bíblicas sobre manifestações de danças pelos judeus, o fato de a religião judaica não permitir que se faça imagens e/ou estátuas de qualquer forma humana impediu que se tivessem registros sobre o corpo, o movimento e suas vestimentas. Sabe-se apenas, através de passagens textuais bíblicas, que as suas ocorrências se davam por motivos de festas, núpcias, culto divino e outros.

As autoras Curiel e Edelman (1993) nos apresentam alguns trechos bíblicos que se referem a essas ocasiões. Destacam que a primeira citação à dança na história judaica bíblica foi sobre a profetisa Miriam no Mar Vermelho: “E a profetisa Miriam, irmã de Aarão, tomou o pandeiro em sua mão, e todas as mulheres saíram atrás dela com pandeiros e danças.” (Êxodo 15:20). Alguns versículos dos Salmos sugerem que no templo de Jerusalém a dança se praticava no culto divino: “...Louve Seu nome com dança; com pandeiro e harpa, cante para Ele...” (Salmos 149:3). Entre as danças festivas, encontra-se a dança dos vinhedos - “... e as donzelas de Israel saem e dançam nos vinhedos...” (Mishná, Taanit 4:8). Sobre o papel da dança nos ritos nupciais, os sábios discutiam “como dançar na frente da noiva” (Ktuvot 16:6). Há também trechos em que a dança aparece de forma implícita: “...os cantores iam na frente, os músicos atrás, no meio iam as donzelas com pandeiros...” (Salmos 68:25).

De algum modo, essas referências bíblicas à dança mostram o quão essa forma de expressão faz parte do interesse cultural dos judeus. Durante os milhares de anos da diáspora judaica, iniciada no séc. VI a. C., quando os babilônicos invadiram Jerusalém, os judeus continuaram cultivando o hábito de dançar nas variadas civilizações com as quais conviveram. Essa ampla[40] troca cultural veio a se tornar um dos principais aspectos para todo o

[40] Ampla no sentido de diversidade de regiões (vários países no mundo todo) e tempo de durabilidade (séculos).

desencadeamento do processo evolutivo da dança israeli. O início da evolução da dança israeli pode ser localizado no final do séc. XIX d. C. e primeira metade do séc. XX d. C., um pouco após começarem as primeiras imigrações massivas de judeus em Israel, mobilizadas pelo movimento sionista, o qual trazia como ideia central a necessidade de retorno desse povo à sua terra de origem.

O que se denomina como dança israeli são as formas de dança que se constituíram dentro da região de Israel, tanto as derivadas dos vários lugares de onde os imigrantes judeus vieram, quanto as referentes aos grupos étnicos não judeus, que também habitam aquele território. Ela é um grande conjunto que engloba uma pluralidade de tipos de dança. O reconhecimento de que existe uma forma de expressão de dança própria de Israel (ainda que resultante da mistura de informações de outros lugares) é fruto do empenho de uma turma de coreógrafos sionistas, que buscavam consolidar uma identidade cultural para este novo Estado. Mesmo que se trate de uma manifestação cultural nascida recentemente em um espaço geográfico bem específico, a dança israeli está espalhada pelo mundo, sendo praticada em vários países, principalmente nos meios das comunidades judaicas da diáspora.

2.1 - A fundação do Estado de Israel

Imprescindível que se aborde a fundação do Estado de Israel para que se compreenda a constituição da dança israeli. A história do judaísmo tem como ponto inicial a narrativa sobre o patriarca Abrahão Avino (até onde se sabe, o primeiro monoteísta da história da civilização), com quem, segundo consta na *Torah*[41], Deus selara uma aliança prometendo a Terra Sagrada (Canaã) aos seus futuros numerosos descendentes. Os filhos de Jacó, neto de Abrahão, deram origem às doze tribos[42] de Israel que, depois de conduzidas por Moisés,

[41] *Torah* – A lei e doutrina judaica contidas no pentateuco.

[42] Tribos estão compreendidas na história da *Torah* como clãs familiares. O nome dessas tribos de Israel são: Rúben, Simeão, Levi, Judá, Zebulon, Issacar, Dã, Gade, Aser, Naftali, Benjamin e Menassés. Nove tribos do Reino de Israel ao norte foram exiladas pelo império Neoassírio, que estava sob a regência do rei Senaqueripe, extinguindo-se então. As três tribos restantes (Judá, Benjamin e Levi) constituíram o que hoje refere-se à divisão comunitária dentro do meio judaico. Atualmente estão denominadas como Yisrael, Levi e Cohen. A função do sacerdócio destina-se, principalmente, a quem é Cohen. Quem é Levi assume a tarefa de auxiliar o Cohen

fugidas do Egito onde os judeus estavam escravizados, chegariam à terra prometida e a povoariam. Grande parte da história da *Torah* gira em torno da Terra Sagrada, que hoje compreende a totalidade dos territórios que estão distribuídos entre Israel e Palestina.

Depois de aproximadamente 3000 anos habitando esta região, iniciou-se, no ano de 586 a.C., a diáspora judaica com a destruição, liderada por Nabucodonosor II[43], do Primeiro Templo dos judeus e da cidade de Jerusalém. Uma numerosa quantidade da população judaica que vivia em Jerusalém neste período foi levada como prisioneira à Babilônia[44]. Desde então os judeus sempre tiveram dificuldade de retornar àquela terra, pelo fato dela estar sempre dominada por outros povos que impediam este ato. Os judeus ficaram, assim, por séculos vivendo como um povo forasteiro nas regiões onde habitavam sendo sujeitados a constantes perseguições e restrições políticas, religiosas e sociais. Ou abandonavam suas tradições e cultura religiosa judaica e se assimilavam para viver tranquilamente por entre outras civilizações, ou agiriam com resistência para honrar suas ancestralidades e manter o judaísmo vivo[45]. Ainda que muitos tivessem se rendido à primeira alternativa, vários outros optaram pela segunda. Isso os levou a, como um "povo sem lar", ficarem constantemente migrando e peregrinando por diversos lugares e sociedades, buscando maneiras de sobreviver. Distribuíram-se por diversos países da Europa, pela Rússia, pelo norte da África, pelo Mediterrâneo Oriental e, tempos depois, pelas Américas.

No final do séc. XIX d. C. a situação dos judeus estava demasiadamente crítica em diversas sociedades nas quais eles estavam

nos seus ritos. Yisrael são todos os demais. A junção dessas três categorias forma o todo do povo judeu. Essas categorias são passadas hereditariamente dos pais para os filhos.

[43] Nabucodonosor II (Nabucodonosor I governara 500 anos antes dele) foi o imperador mais conhecido do império Neobabilônico, o qual governou por 43 anos (604 a.C. a 562 a.C.). Ficou famoso pela conquista do Reino de Judá e pela destruição do Primeiro Templo dos judeus e da cidade de Jerusalém.

[44] Babilônia localizava-se no sul da Mesopotâmia (Iraque hoje) a 80 km de Bagdá. Era capital da antiga Suméria e Acádia.

[45] Deve-se destacar o povo judeu como um dos mais antigos que não desapareceu ao longo da história da civilização e que até hoje se mantém bastante presente na vida social do mundo contemporâneo.

espalhados, principalmente na Rússia em que, sob o governo dos czares[46], violentos ataques (os *pogroms*[47]) eram recorrentemente realizados contra a população judaica da região. Em países árabes, geralmente regidos por políticas teocráticas, muitos de seus direitos eram ceifados, com tratamentos diferenciados para eles como cidadãos. Na Europa, mesmo que os ideais de liberdade, igualdade e fraternidade tivessem sido politicamente instituídos desde a Revolução Francesa, o sentimento antissemita continuava a existir.

Theodor Herzl[48] (1860 – 1904), judeu de Budapest, que vivia na França, ao perceber que o antissemitismo se encontrava num grau exacerbado e que a situação dos judeus estava insuportável (fato evidenciado no caso *Dreyfus*[49], que lhe chamou muito a atenção), tomou frente como grande líder do movimento, que viria a ser chamado de Movimento Sionista[50]. Escreveu, então, no final de 1896 e início de 1897, a obra *O Estado Judeu: o ensaio de uma solução da questão judia* (publicada simultaneamente em alemão, inglês e francês). Em *O Estado Judeu* estão descritas as circunstâncias do antissemitismo das quais os judeus estavam sendo vítimas, discutindo a necessidade da construção de um território próprio onde eles pudessem habitar soberanamente e viver livres de

[46] A denominação *czar* (ou *tzar*) era o modo como os imperadores da Rússia ficaram conhecidos até o início do séc. XX d. C. (1917, mais especificamente). Este termo foi uma homenagem ao famoso imperador romano Cezar.

[47] *Pogroms* são ataques violentos aos judeus, que resultam em destruição de casas, negócios e sinagogas. Um *pogrom* historicamente muito conhecido foi a *Noite dos Cristais* (chama-se assim por causa dos barulhos das vidraças sendo quebradas naquela noite), ocorrido na Alemanha nazista, na passagem do dia 9 para o 10 de Novembro de 1938. Na Rússia, os *pogroms* ocorriam recorrentemente entre o final do séc. XIX d. C. e início do XX d. C., acarretando uma emigração maciça de judeus a outros países, inclusive a Israel.

[48] Nascido em Budapest, estudou Direito em Viena, mas dedicou-se durante muitos anos ao jornalismo e à literatura, trabalhando para o *Neue Freie Presse*, em Paris. Inicialmente, como um judeu assimilado, desenvolveu trabalhos nesta área sem se ocupar com qualquer questão judaica. Passou a abraçar a causa judaica após o *Caso Dreyfus*, que evidenciou o quão em alta escala estava o sentimento antissemita na França (ouvia-se com constância pelas ruas gritos de “morte aos judeus”).

[49] O *Caso Dreyfus* foi um escândalo político, ocorrido no final do séc XIX d. C., 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. O fato de Dreyfus ser judeu motivou para que a farsa fosse acobertada.

[50] O termo *Sião* é referente à parte sul de uma colina onde Salomão, filho do Rei David, construiu o Primeiro Templo dos judeus (em 1970 a.C.).

qualquer condição subjugadora. Esta obra carrega todo o ideário do movimento sionista. Uma das ideias centrais do sionismo era que os judeus da diáspora saíssem dos seus países onde estavam morando e retornassem à sua terra de origem para ajudar na construção desta como um Estado judaico.

Neste período, todo aquele território fazia parte do Império Otomano, estando sob o domínio dos turcos. O movimento sionista, através de contratos estabelecidos com o governo otomano, foi aos poucos efetuando compras de terras, a partir de auxílios filantrópicos de judeus ricos (como, por exemplo, o barão Edmond de Rothschild[51] e Hayym Amzalak[52]) e da verba arrecadada pelo Fundo Nacional Judaico[53], vinculado à Organização Sionista Mundial. A Organização Sionista Mundial foi criada durante o Primeiro Congresso Sionista Mundial, em 3 de setembro de 1897, na região da Basiléia (Suíça), e servia como frente organizativa do Movimento Sionista. O Congresso Sionista Mundial é uma reunião democrática que envolve judeus de todo o mundo e é onde se define os rumos do Movimento. Este congresso ainda hoje acontece (a cada quatro ou cinco anos) na cidade de Jerusalém. Herzl recebia apoio de outros judeus para toda essa organização do Movimento, dentre os quais Max Nordau[54] é o nome de maior destaque. Conforme havia pensado Hertzl no Primeiro Congresso Sionista Mundial:

> "Neste congresso, trazemos para todo o povo judeu uma organização que não havia antes", ele declarou. Essa organização, o movimento

[51] O Barão Edmond James de Rothschild (1845-1934) foi um judeu francês, banqueiro, que forneceu vários auxílios filantrópicos para judeus imigrantes de Israel. Realizava empreendimentos para que os novos assentamentos judaicos criassem condições agrárias e que permitissem assim que pessoas conseguissem se estabelecer naquele território. Na vila de Rosh Pinah, investiu no cultivo de fumo e plantação de amoreiras para a criação do bicho-da-seda; na vila de Petah Tikva, deu dinheiro para a limpeza de pântanos; na vila de Rishon le-Zion, deu dinheiro para escavação de poço fundo para água e, também, mandou para lá especialistas em agricultura e cultivo de vinhedos; e muitas outras contribuições que permitiram a construção de outros assentamentos judaicos em Israel.

[52] Hayym Amzalak, nascido em Gilbraltar, emigrou para Israel em 1830, à idade de seis anos, e mais tarde foi vice-cônsul britânico em Jafa. Comprou a terra que futuramente se constituiu na vila de Petah Tikvah e ajudou a financiar a fundação de Rishon le-Zion.

[53] O Fundo Nacional Judaico foi estabelecido no Quinto Congresso Sionista, em 29 de dezembro de 1901, em Basle, para a compra de terras em Israel. O dinheiro para o fundo era coletado entre judeus da diáspora.

[54] Max Nordau (1849-1923), médico, era um ativista sionista que, trabalhando juntamente com Theodor Herzl, foi cofundador da Organização Sionista Mundial e vice-presidente do Congresso Sionista.

> sionista, tornaria um povo desterrado capaz de agir com dignidade. Os judeus não teriam mais de “entrar furtivamente na terra de seu futuro”. Em vez disso, negociariam seu retorno abertamente, através de um contrato legal com o governo otomano e com a aprovação formal das grandes potências. “Esse contrato tem que ser baseado em direitos legais, não em tolerância”, disse Herzl. (GILBERT, 2010, p.29).

As condições para imigração eram muito complicadas e pouco seguras aos que se aventuravam a colocar em prática a ação sionista, uma vez que a vegetação de grande parte do território de Israel era pântano (que gerou muitas mortes por malária), com solo não propício à produção agrícola; os perigos da jornada para aquela região resultavam em algumas mortes no caminho; vilas árabes vizinhas frequentemente realizavam ataques contra os assentamentos judaicos construídos até então. Muitos judeus preferiram, por isso, continuar vivendo onde já estavam, mas, mesmo assim, a ideia do sionismo tomou tamanha proporção, que até estes que não emigraram para Israel se envolveram com a causa realizando contribuições para o Movimento. O Fundo Nacional Judaico, criado e estruturado no Quinto Congresso Sionista Mundial, envolvia a participação voluntária de judeus das mais variadas classes sociais de diversos países da diáspora. Como descreve Gilbert (2010, p.35):

> O trabalho do Fundo Nacional Judaico progrediu através de paciente arrecadação de recursos em todos os países da diáspora. Essa arrecadação foi particularmente eficaz na Grã-Bretanha, na Alemanha, no Império Austro-Húngaro e nos Estados Unidos. Administrado em Viena, seu símbolo de arrecadação de recursos era a Caixa Azul, uma pequena caixa de coleta azul, exposta em lojas, escritórios, sinagogas e residências. O dinheiro para a compra de terras foi arrecadado através de doações de judeus abastados, como também de pequenas ofertas de centenas de milhares de judeus que estavam longe de serem ricos, inclusive muitas crianças. O fundo tinha um Livro de Ouro, no qual os nomes dos maiores doadores eram registrados. Três anos depois de o fundo ter sido estabelecido, fora coletado dinheiro suficiente para a compra da primeira propriedade, Kfar Hittim, na Galiléia.

Com esta condição infraestrutural facilitada pela contribuição dos filantropos e do Fundo Nacional Judaico, mais grupos da diáspora passaram a migrar para Israel (processo este comumente conhecido como *Aliá*[55]), construindo-se, assim, mais assentamentos naquele território. O funcionamento

[55] *Aliá* – Significa ascensão. Imigração de um judeu em Israel. Alguém que se muda de seu país para viver como cidadão israelense. Até hoje, anualmente, judeus de diversos países do mundo continuam a realizar o procedimento de *aliá*.

destes assentamentos embasava-se em conceitos socialistas, onde não haveria proprietários ou administradores particulares e os lucros gerados pelos empreendimentos coletivos seriam divididos igualmente entre todos os trabalhadores. Estes assentamentos de aspecto rural, conhecidos pela denominação de *kibutz* (*kibutzim*, no plural – no hebraico, *im* denomina sufixo para flexão plural de substantivo masculino), realizavam sua subsistência a partir do trabalho do cultivo de terra e criação de animais, gerando produtos (como frutas cítricas, vinhos, trigo, leite, queijo e outros), tanto para o consumo da própria comunidade, quanto para serem comercializados ao mercado. Os membros de um *kibutz* não deveriam possuir nada além de seus objetos pessoais, e todo o dinheiro ganho era colocado em um pote comum para suprir as necessidades de todos.

Neste ambiente de funcionamento socialista todos têm o mesmo tamanho de casa e recebem a mesma quantia salarial (seja um médico, um cozinheiro, um professor, ou um agricultor) de acordo com o orçamento adquirido no comércio de seus produtos. Todos se alimentam em um refeitório central da comunidade. As decisões administrativas são sempre definidas coletivamente em assembleias (desde assuntos mais importantes até o mais trivial, como a marca do café para comprar para todo o grupo). Com o sucesso da experiência dos *kibutzim*, este tipo de assentamento começou a se proliferar pelo território de Israel, através de numerosas imigrações que passaram a acontecer.

Em algumas décadas, as condições para reconhecimento internacional de Israel como Estado passaram a ser mais propícias, visto que, além de numerosos assentamentos, que resultavam em um quantitativo cada vez maior de judeus na região, estavam sendo construídos, em terras compradas, hospitais judaicos, escolas, faculdades e outros tipos de instituições necessárias. Devido à grande diversidade de regiões de onde provinham os imigrantes, passou-se a se discutir também uma língua uniforme para estes habitantes poderem ter a sua comunicação facilitada. No Décimo Primeiro Congresso Sionista, em 1913, definiu-se o hebraico como o idioma oficial para os judeus do território de Israel[56].

[56] Esta defesa para que se introduzisse a língua hebraica como o idioma falado em Israel foi levada para o Décimo Primeiro Congresso Sionista por uma comissão, que há tempos já alimentava esta ideia. Eliezer Ben-Yehuda e um pequeno número de amigos, ainda no final do séc. XIX d. C., haviam formado um grupo, cujo objetivo era de difundir a língua hebraica entre

As escolas judaicas de lá, então, introduziram o hebraico em seu currículo e, posteriormente, as comunidades judaicas da diáspora também assim o fizeram em suas escolas (antes, o idioma ensinado em escolas judaicas de muitos países da diáspora, como, por exemplo, no Brasil, era o *Yiddish*[57]).

Durante o governo otomano, os árabes palestinos tinham bastante voz política e aproveitaram isso para colocar em prática um movimento antissionista. Em 1914, dois árabes de Jerusalém foram eleitos para o parlamento otomano em Constantinopla e lá eles mantiveram uma plataforma antissionista, que exigia o fim da imigração judaica. Sendo assim, naquele mesmo ano, o governo turco estabeleceu medidas restritivas que impediam a continuidade da imigração judaica em Israel. Segundo Gilbert (2010, p.46), "Não era a primeira vez que os judeus sofriam restrições, mas aquela era a mais severa".

Estourando a Primeira Guerra Mundial, a Turquia ficou do lado da Alemanha e Áustria-Hungria. A Grã-Bretanha, a França e a Rússia se tornaram suas adversárias. Depois dos judeus terem sido expulsos de Jerusalém e de Jafa pelos turcos, durante a Páscoa de 1917, o Movimento Sionista se uniu ao governo britânico oferecendo-lhe apoio. O Império Otomano foi derrotado na Primeira Guerra Mundial pelos britânicos, os quais, assim, passaram a controlar aquele território. Uma carta do primeiro-ministro do Reino Unido, A. J. Balfour (1848-1930), para o Lord Rothschild, datada de 2 de novembro de 1917, estabeleceu o reconhecimento daquele território como um "lar nacional judaico", fato este historicamente conhecido como a *Declaração Balfour*. Havia sido, desta maneira, assegurado que aquela região de domínio britânico serviria aos judeus

pessoas judias. O grupo elegeu uma comissão, que se dedicou a estabelecer termos hebraicos para palavras modernas (como, por exemplo, a palavra "trem") que estavam sendo bastante usadas, as quais não constavam no repertório vocabular arcaico (da *torah*), e a criar um sistema uniforme de pronúncia, pois os imigrantes as pronunciavam de modos diferentes, de acordo com suas terras natais.

[57] *Yiddish* era o dialeto judaico utilizado em muitas comunidades judaicas da Europa Central e Oriental. Estrutura-se pela combinação da língua alemã com a língua hebraica. É uma língua que está se extinguindo, devido à dizimação das comunidades judaicas da Europa na Segunda Guerra Mundial e à atual prioridade dada, nas instituições israelitas da diáspora, ao Hebraico como língua oficial dos judeus. As novas gerações não dominam o *Yiddish* e os sobreviventes da época do nazismo, os últimos falantes desse idioma, estão naturalmente morrendo com o tempo.

como um lar nacional (não era ainda a conquista de um Estado judeu independente, conforme almejavam os sionistas).

Em 1939, porém, devido à pressão árabe palestina que não queria a imigração judia na região, a Grã-Bretanha estabeleceu uma lei no chamado *Livro Branco de MacDonald*[58], que decretava que apenas, no máximo, 75.000 judeus teriam direito a imigração em Israel dentro de um tempo de cinco anos. Esta época, entretanto, coincidiu com o período em que ocorria a Segunda Guerra Mundial, na qual a Alemanha, sob a liderança de Adolf Hitler[59], investiu no extermínio de grupos minoritários que não se enquadravam na teoria da raça ariana[60], minorias estas que incluíam os judeus. Este extermínio resultou no grande Holocausto[61], no qual os judeus foram vítimas (mais de 6.000.000 de mortos). Sendo assim, o decreto do *Livro Branco* dificultou e impediu a entrada de milhares (ou, possivelmente, milhões) de pessoas judias que vinham para Israel tentando se refugiar do nazismo na Europa.

Terminada a Segunda Guerra Mundial e derrotada a Alemanha nazista, depois da atrocidade que a população judia sofreu no Holocausto, a Organização das Nações Unidas (ONU) concordou com a urgente necessidade do estabelecimento de um Estado Judeu, que solucionaria o problema deste povo sem pátria. Desta maneira, aquela região deixa de ser posse do domínio britânico e, no dia 29 de maio de 1947, a ONU, em uma assembleia presidida

---

[58] O *Livro Branco de MacDonald*, nome dado em alusão ao primeiro ministro britânico que o patrocinou, foi publicado em 17 de maio de 1939.

[59] Adolf Hitler (1889-1945) foi líder do Partido Nacional Socialista dos Trabalhadores (conhecido como Partido Nazista) e posteriormente um ditador alemão. Difundiu as suas teses racistas e antissemitas, que defendiam o conceito de uma raça pura (raça ariana). No período em que esteve no poder, um grande número de minorias (judeus, ciganos, homossexuais, deficientes, dentre outros – obs: ainda não havia negros na Europa na época) consideradas não arianas foram perseguidas e exterminadas. Esta ação ficou conhecida como Holocausto. Hitler liderou a Alemanha durante o maior conflito do séc. XX d. C.: a Segunda Guerra Mundial.

[60] Raça ariana é um conceito que etnólogos do séc. XIX d. C. propuseram, defendendo a ideia de que todos os povos da etnia branca-caucasiana eram descendentes do povo ariano. Esta teoria foi tratada com maior ênfase pelo Partido Nazista, na Alemanha, que associou o conceito da identidade nacional à raça ariana germânica, com a finalidade de elevar a moral do povo alemão, humilhado depois da derrota na Primeira Guerra Mundial.

[61] O significado da palavra *holocausto* é “sacrifício pelo fogo” (origem grega). Seu uso hoje se refere à perseguição e extermínio sistemáticos que os judeus sofreram durante o nazismo, na Segunda Guerra Mundial.

pelo diplomata brasileiro Osvaldo Aranha (1894 – 1960), reconhece Israel como Estado, realizando a partilha da região meio a meio com a Palestina. Os judeus de imediato aceitaram a proposta de partilha oferecida pela ONU e os palestinos recusaram (perdendo aquela oportunidade de terem o seu reconhecimento como Estado soberano também), fato este que até hoje resulta em vários conflitos. Em 14 de Maio de 1948 Israel proclamou sua independência.

Atualmente, mesmo existindo o Estado de Israel, a maior parte dos judeus está espalhada por diversos outros países, sendo que a maior comunidade judaica está localizada nos Estados Unidos. Conforme coloca Malamud (1983, p.209): "Em Israel vive hoje apenas uma quinta parte do povo judeu; a comunidade norte-americana é hoje a maior do mundo, pois aí vive o dobro do número de judeus que vive em Israel". Ainda que se observe que Malamud tenha afirmado isso no início dos anos 1980, a realidade atualmente, por mais que tenha havido alguma alteração percentual nestes dados, não é tão diferente. Porém, mesmo que em Israel não se encontre a maior quantidade populacional judaica do mundo, ele, ainda assim, é o país que comporta o maior número de judeus por metro quadrado[62] e é o grande centro judaico-cultural-religioso (exercendo uma grande influência no judaísmo mundial).

2.2 – *Harkadá* : o nascimento, o desenvolvimento e a expansão da dança israeli

As autoras Wilensky e Freinquel (2002) estabelecem divisões históricas sobre os diferentes momentos da evolução da dança israeli, tomando como referência os processos de imigração de distintos grupos étnico-judaicos em Israel desde o final do séc. XIX d. C. De acordo com suas análises, o primeiro momento foi o período que compreendeu o espaço de tempo entre 1882 e 1923, quando aconteceram a primeira, a segunda e a terceira *aliot* (plural de *aliá*[63] – em hebraico, *ot* denomina sufixo de flexão plural de palavra feminina). Nestas

[62] Isso se deve também à sua pequena extensão territorial, haja vista que Israel abrange uma região menor do que a do estado de Sergipe (menor estado do Brasil).

[63] Lembrando que *aliá* é o termo hebraico que se refere ao processo de imigração de judeus da diáspora em Israel.

aliot a grande maioria dos judeus que chegavam vinham de regiões como Romênia, Rússia e Polônia, devido aos *pogroms* nesses lugares. Esses *chalutzim* (tradução: Pioneiros. Modo de se referir aos grupos de judeus das primeiras *aliot*) traziam as danças dos lugares de onde vieram, dentre as quais destacam-se a *hora*[64] (da Romênia), a *polca* (da Lituânia), a *krakoviac* (da Polônia), a *circassiana* (do Cáucaso, na Rússia) e o *rondó* (de alguns países mediterrâneos europeus), que eram executadas em rodas, em ocasiões comunitárias e festivas. Como exposto por Wilensky e Freinquel (2002, p.28), o ato de dançar naquele contexto

> ...dava aos novos imigrantes uma sensação de união e a capacidade de "dançar juntos" em face da adversidade. Assim, a dança permitia-lhes esquecer as amarguras e os conflitos do dia a dia (exílio, falta de recursos econômicos, o conflito político-social com o mandato turco, as dificuldades que a terra apresentava por não estar preparada para a semeadura em pântanos e deserto, entre outros)[65].

Durante um período, cada tipo de dança de cada grupo de imigrantes era executado da mesma maneira como eles faziam em seus países de origem. Esses imigrantes dos distintos lugares se reuniam nas rodas e uns tentavam dançar as danças dos outros, em uma divertida troca de informações. Mesmo com a dificuldade do idioma entre estes, a comunicação pela dança e pelo corpo era uma forma de propiciar a interação e integração entre os membros da comunidade. Com o tempo, foi emergindo um estilo[66] híbrido, formado pela mistura dos elementos destas variadas danças, o qual ficou denominado como *hora.* Alguns autores preferem chamá-lo de *hora israeli* para diferenciá-lo da *hora* da Romênia. Existia o desejo de dançar em hebraico, de dançar as próprias

[64] O “H” nesse contexto faz um som de um “R” gutural.

[65] Tradução própria do seguinte trecho: “...daba a los nuevos inmigrantes una sensación de union y la posibilidad de "estar bailando juntos" frente a las adversidades. De este modo, la danza les permitía olvidar las amarguras y los conflictos del día a día (el exílio, la falta de recursos económicos, el conflicto político-social con el mandato turco, las dificultades que presentaba la tierra por no estar preparada para la siembra por los pantanos y el desierto, entre otros).”

[66] Ainda que o presente pesquisador considere que a palavra “estilo” seja mais adequada para se referir a qualidades singulares de uma pessoa para com o seu modo de se mover em dança, nesta escrita está se optando em utilizá-la para se referir aos vários tipos de dança israeli, devido ao fato de maior parte dos autores que escrevem sobre esse assunto elencarem essa palavra em seus discursos. Trata-se de uma opção por concordância vocabular com eles e também com a da maior parte dos praticantes de dança israeli, que geralmente utilizam mais esse termo.

danças daquela nova sociedade que se constituía naquele território. “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”[67] (WILENSKY e FREINQUEL, 2002, p. 58).

O ambiente de comunidade socialista do *kibutz* trouxe um significado bem peculiar para o sentido de se dançar em roda. Não era apenas a reprodução de uma tradição das danças que os judeus imigrantes trouxeram de fora. Naquele contexto, dançar de mãos dadas, ou braços entrelaçados, em um círculo sem hierarquias e com todo mundo em um mesmo nível de destaque, executando conjuntamente movimentos para uma mesma finalidade coletiva, trazia na prática o ideal kibutziano de igualdade, união, apoio mútuo, colaboração e cooperação. Todos se juntavam em roda para socializar, se divertir e dar força uns aos outros para superarem os obstáculos e complicações que atravessavam as circunstâncias da vida de cada pessoa e da comunidade como um todo. Apesar das condições adversas, todos estavam lá unidos pela causa de construir um estado judaico. A motivação de dançar em roda, com passos comuns entre os membros da comunidade, a importância de fazer isso no idioma hebraico e a forma como o movimento ocupa o espaço, revelam o modo como a *hora* traduziu no corpo e no formato de sua manifestação cultural comunitária os aspectos socialistas, agrários e sionistas do *kibutz*. Com o tempo, a *hora* passou a ser reconhecida como um tipo de dança nacional de Israel. Conforme abordagem histórica de Wilensky e Freinquel sobre a *hora*:

> Formação em roda, refletindo assim a força de estar junto, unido, onde o grupal transcende o individual. Essa formação está relacionada às dificuldades de cunho social e político que prevaleceram no contexto da criação do Estado. “Juntos é mais fácil” e apesar da diversidade de origens dos imigrantes, a dança existiu como forma de equalizar, de encontrar-se no mesmo *maagal*[68] com um código comum, com uma força especial. A *hora* os levava a esquecer as dificuldades cotidianas e, em pouco tempo, esta se tornou a dança nacional da nova sociedade. Quem conseguiu viver a experiência de dançar de mãos dadas na mesma roda sabe a energia que emana dela e que chega a cada um de

[67] Tradução própria do seguinte trecho: “Este estilo surgió como uma necesidad de cortar lazos com la diáspora, donde los nuevos inmigrantes que llegavam al país antes y Después de la creación del Estado, se unían con un objetivo común: crear uma nueva sociedade.”

[68] Tradução: círculo

> seus participantes. Dançar descalço, mais do que uma característica, é uma realidade da época. Esses imigrantes se estabeleceram principalmente nos *kibutzim*, onde predominavam os trabalhos agrícolas, em pleno contato com a terra. Homens e mulheres dançam juntos e de igual para igual. É um estilo de dança de passos ágeis, rápidos, largos e com saltos, requisitando um espaço amplo para a execução de seus movimentos. Uma explicação para esse costume de usar um amplo espaço é que, naquele contexto, conseguir terras para a criação de novos assentamentos judaicos era um dos principais objetivos dos primeiros colonos.[69] (WILENSKY e FREINQUEL, 2002, p. 58-9)

Entre os anos de 1924 e 1943, ocorreram a quarta e quinta *aliot* e a *aliá bet* (também chamada de "*aliá* ilegal"), que seria, de acordo com Wilensky e Freinquel, o segundo momento histórico dentro do trajeto evolutivo da dança israeli. Os judeus que chegaram da quarta *aliá* vieram basicamente todos da Polônia e os da quinta vieram de diferentes países da Europa, fugindo do nazismo. Os que vieram na *aliá bet*, ou *aliá* ilegal, chegaram em Israel de forma clandestina, tanto por terra quanto por mar, por causa das proibições impostas pelos ingleses para imigração naquele território. Este período é quando começaram a surgir pessoas interessadas pelas práticas de danças populares e/ou folclóricas existentes no meio de toda aquela pluralidade étnico-cultural de Israel e que queriam seriamente trabalhar de forma mais profissional com aquela variedade de informações. Neste grupo apareceu a primeira geração de professores, coreógrafos e organizadores de festivais e eventos de dança israeli. Nesta turma de percursores pode-se destacar os seguintes nomes: Baruch Agadati (1895-1976), Lea Bergstein (1902-1989), Rivka Sturman (1903-2001),

[69] Tradução própria do seguinte texto: "Formación en ronda, reflejando así la fuerza de estar juntos, unidos, donde lo grupal-social trasciende lo individual. Esta formación se relaciona con las dificultades de índole social y política que predominaban en el contexto de la creación del Estado. "Juntos es más fácil" y a pesar de la diversidad de origenes de los inmigrantes, existía la danza como forma de igualar, de "encontrarse" en un mismo *maagal* con un código común, con una fuerza especial. Los *rikudim* horas los llevaban a olvidar las dificultades cotidianas y en poco tiempo pasó a ser el baile nacional de la nueva sociedad. Quien pudo vivir la experiencia de bailar tomados de las manos en una misma ronda, sabe la energía que emana de ella y que llega a cada uno de sus participantes. Bailar descalzos, más que una característica, es una realidad de la época. estos inmigrantes se establecieron principalmente en los *kibutzim*, donde predominaba el trabajo agrícola en pleno contacto con la tierra. Hombres y mujeres bailan juntos y de igual a igual. Es un estilo de movimientos ágiles, rápidos, pasos amplios con saltos y que necesita de una gran superfície para los muchos desplazamientos de cada baile. Una explicación para este costumbre de utilizar todo el terreno posible, es la de que en aquel contexto, la conquista de la tierra para crear nuevos asentamientos judios era una de los principales objetivos de los primeros colonos."

Yardena Cohen (1910-2012), Sara Levi Tanai (1910-2005), Gurit Kadman (1897-1987), dentre outros.

Para as danças de roda, começaram a se elaborar coreografias estruturadas para todos executarem juntos. É nessa proposta que começa a surgir o que hoje se reconhece como *harkadá*, que resumidamente pode ser definida como bailes de dança israeli que juntam pessoas para dançarem uma série de coreografias, as quais, em sua maioria, são executadas em um círculo (há anos criam-se também coreografias de *harkadá* em formato de fileiras). O que difere a *harkadá* do que se fazia inicialmente no *kibutz* pelos *chalutzim* é que suas danças não se realizam espontaneamente com passos escolhidos livremente na hora daquela reunião de pessoas na roda, mas são coreografias estruturadas, com movimentos específicos para músicas específicas. A denominação que se dá para uma coreografia de *harkadá* é *rikud*[70] (tradução: dança). Ou seja, uma *harkadá* é formada por vários *rikudim* (*im*-sufixo para flexão plural de palavra masculina)

O primeiro *rikud* foi criado em 1924, por Baruch Agadati. Tratava-se de uma coreografia elaborada para palco e que depois foi adaptada para ser dançada em roda. Seu título é *Hora Hagadati* para fazer referência ao seu autor. Até hoje dança-se este *rikud* nas *harkadot*. Outros coreógrafos começaram também a criar novos *rikudim* para *harkadá*. Uma importante personalidade desta geração de pioneiros, que contribuiu muito nesse sentido, foi Rivka Sturman[71], que montou diversas coreografias, atualmente integrando o repertório clássico da *harkadá*.

[70] A palavra *rikud* está bastante atrelada à manifestação cultural da *harkadá*. Quando se faz referência a danças de palco, utiliza-se a denominação *machol* (“ch” faz som de “rr”).

[71] Nascida na Europa, em 1903, Rivka Sturman chegou a Israel em 1929 e viveu em Kafar Yehezkal. Posteriormente, se mudou para Ein Charod, onde começou a ensinar dança. Quando ela se inteirou das brutalidades que Adolph Hitler estava fazendo com judeus na Alemanha, tomou a iniciativa de, em um trabalho conjunto com músicos, criar danças e canções judaicas para crianças, com a finalidade de as aproximar de suas próprias raízes. Em seu profundo envolvimento político, pedagógico e artístico para com os elementos culturais judaicos, mergulhou intensamente no universo da dança israeli. Foi membro da Comissão de *Rikudei Am*, que era um grupo de pessoas que passaram a organizar atividades de dança israeli em Israel (hoje poderia ser identificado como uma ONG), e do Departamento de *Rikudei Am*, cujo setor governamental de Cultura e Educação do país oficializou a responsabilidade pelo investimento em projetos de dança israeli no país. Rivka Sturman criou marcantes coreografias de *harkadá*, muito dançadas até hoje, organizou importantes festivais em Israel e viajou diversos países ensinando a dança israeli. Trabalhou como professora desta dança na Universidade de Alaska.

Em 1944, foi realizado o primeiro festival nacional de dança israeli, o Festival Dália[72] (título homônimo ao lugar onde o evento foi realizado: *kibutz* Dália), cujo propósito era juntar os diversos grupos étnicos judaicos e não judaicos que viviam em Israel para uma troca e compartilhamento de informações. Esse festival foi organizado pela turma de percursores da dança israeli, sendo Gurit Kadman a líder dessa ação. Neste festival, todos tiveram a oportunidade de assistir no palco os diversos tipos de danças populares e folclóricas existentes em Israel e houve ali a oportunidade de todos ensinarem e aprenderem as danças uns dos outros (momento interativo que fazia parte das atividades programadas do evento). Coreógrafos de *rikudim* passaram, então, a criar também coreografias para *harkadá* embasadas nas danças desses grupos étnicos, que eles passaram a conhecer naquela ocasião. Nesse momento, começa a se construir o caráter da dança israeli como um conjunto plural de tipos de dança, derivados dessas diversas etnias. Além da *hora*, alguns outros estilos de dança israeli se fixaram no meio do vasto repertório de *harkadá*, principalmente a *debka*, a *ieminita* e a *chassídica*[73]. Há também algumas coreografias de *harkadá* derivadas das danças de grupos minoritários que

Até antes de seu falecimento, em 2001, ela recebeu muitas homenagens e prêmios de honraria por todos os seus feitos e contribuições para a dança israeli.

[72] A próxima sessão deste capítulo se dedica a contar detalhadamente a história do Festival Dália.

[73] Lembrando que “ch” na transliteração do hebraico ao português faz som de “rr”.

habitam Israel, como a *gruzini*[74], a *drusa*[75], a *marroquina*[76], a *curda*[77], a *etíope*[78] e outras. Estas, porém, não são tão numerosas no repertório de *harkadá*, conforme as outras citadas. É neste contexto que surgiu o termo *rikudei am* (tradução "danças do povo") como uma das formas de se denominar a dança israeli. Há quem diga que *rikudei am* serve como termo só para a dança israeli executada em *harkadá*, mas não em palco, assim como também há quem considere que este serve para todas as ocasiões sendo um absoluto sinônimo da palavra dança israeli.

A *debka* (cuja palavra significa pisada, caminhada, pegada, passo) é uma dança de origem árabe e se caracteriza pelo movimento dos pés, que realizam pisadas fortes durante a sua execução. Conforme explica Wilensky e Freinquel (2002, p.35), os passos da *debka* apresentam traços da cultura da maior parte do povo muçulmano, dado que muitas de suas sociedades carregam uma tradição agrícola nos seus modos de vida e costumes, mantendo, assim, um forte contato com a terra. Originalmente, é uma dança própria de homens, que se deslocam em uma fila conduzida por um *rosh* (o cabeça, o líder), o qual indica

[74] Derivada dos judeus que vieram da região da Geórgia, na Rússia. Este grupo de judeus faz parte de uma antiga etnia descendente das dez tribos exiladas de Israel há mais de 3000 anos. Eles chegaram massivamente em Israel depois da Guerra dos Seis Dias, em 1967.

[75] Derivada do povo druso, que é um povo não judeu que vive em Israel. Eles têm uma religião e língua própria e convivem entre si em aldeias, em comunidades fechadas. Apesar deste seu estilo de vida reservado, eles são muito bem integrados na sociedade israelense, estudando, trabalhando, servindo o exército e cumprindo com todos os papeis e obrigações como cidadãos deste Estado.

[76] Derivada dos judeus que vieram de Marrocos. Na década de 1960 chegaram em Israel aproximadamente 160.000 judeus de Marrocos, devido a uma forte onda de antissemitismo naquele lugar.

[77] Derivada dos judeus que vieram da área do Curdistão, que compreende as regiões da Síria, Irã, Iraque, Armênia e Turquia. A grande imigração desse grupo ocorreu entre os anos de 1912 e 1950. Hoje vivem aproximadamente 150.000 curdos em Israel.

[78] Derivada dos judeus que vieram da Etiópia, conhecidos em Israel pelo nome de *falashas*, cujo termo provém de uma antiga palavra etíope que significa "exilado", "emigrante". De acordo com algumas versões históricas, os etíopes são filhos da relação entre Rei Salomão com a Rainha de Sabá. Trata-se de um grupo que sustentou por séculos hábitos e preceitos do judaísmo, mesmo vivendo em sociedades de outras culturas religiosas. O Estado de Israel, ao reconhece-los como judeus, realizou a Operação Moisés, em 1984/1985, trazendo da Etiópia para Israel, através de um resgate aéreo, mais de 15.000 pessoas deste grupo, as quais viviam em profunda pobreza naquele país e que sonhavam em poder morar na terra bíblica.

os passos e as improvisações com os movimentos e com a voz. Um elemento fundamental da vestimenta na *debka* árabe é a bota.

A *debka* foi incluída na cultura da dança israeli (pode-se denominá-la, assim, como uma *debka israeli*), mantendo e descartando alguns destes elementos e incorporando outros. Dentre os elementos que se mantiveram, pode-se destacar as fortes batidas do pé ao chão (ainda que em um sapateado mais simplificado do que o da *debka* original árabe) e o formato musical que acompanha a dança, o qual dá ênfase a instrumentos percussivos e de sopro[79]. Sobre os elementos que se modificaram, adaptando-se aos aspectos característico da *harkadá*, pode-se enumerar: danças que não são mais inteiramente improvisadas, mas que se executam por coreografias estruturadas para músicas específicas; a não presença de um *rosh* para comandar a dança, estando todos na mesma condição hierárquica; a formação não mais especificamente em uma fila, sendo na maioria das vezes[80] executadas em círculos; mulheres dançam, misturadas com os homens, de igual para igual; a não obrigatoriedade da utilização de botas (inclusive, raras vezes se vê alguém vestindo esse calçado para dançar uma *debka* israeli).

A dança israeli do estilo iemenita provém dos judeus imigrantes da região do Iêmen, cujo território ficou sob o domínio muçulmano durante aproximadamente 1300 anos. Viveram por séculos neste lugar sob circunstância de intensas restrições sociais e políticas, ansiando todo o tempo por um retorno a Israel. Começaram a realizar tais imigrações durante os sécs. XIX e XX d. C., com o início do movimento sionista, sendo o maior quantitativo entre os anos de 1948 a 1951, após Israel se consolidar como um Estado judaico independente. Conforme exposto pelas autoras Curiel e Edelman (1993), pelo fato de terem vindo de distintas regiões do Iêmen (Chaidan, ao norte, Sana, ao centro, e Chaban ao sul), um território relativamente extenso, estes chegaram com diferentes informações de danças daquele país.

[79] Como flauta e a *darbuka* (um pequeno tambor feito de barro ou madeira, revestido com pele de couro de peixe ou carneiro, havendo modelos mais modernos que são feitos de alumínio e nylon sintético).

[80] Em algumas *harkadot*, em ocasiões esporádicas, os participantes optam em executar coreografias de *debka* em uma fila.

No meio da dança israeli, várias coreografias embasadas nesse grupo étnico começaram a ser criadas. Algumas das características gerais de suas danças foram incorporadas para a dança israeli, como: um constante balanço de cabeça e o gestual das mãos que simulam trabalhos manuais (grande parte de sua população trabalha como ourives, artesãos, costura, etc); os movimentos rápidos e ágeis das pisadas[81]; movimentos ondulares do tronco, sobre os quais alguns autores já teceram observações, levantando a possibilidade destes serem inspirados em qualidades de movimento dos camelos[82].

A dança israeli do estilo *chassídico* é embasada na cultura dos judeus adeptos do movimento judaico-religioso do chassidismo, o qual foi uma vertente religiosa que se iniciou no séc. XVIII e teve muita adesão nas regiões da Ucrânia, Polônia, Galícia e Lituânia. Nestes lugares, havia grandes discrepâncias socioeconômicas entre judeus, que os dividia em dois grupos: o dos eruditos, letrados e ricos e o dos analfabetos e pobres. Os religiosos eram pessoas que faziam parte do grupo de melhor situação social, visto que, por terem um bom grau de instrução, obtinham mais facilmente acesso e condições à leitura das escrituras e estudos judaicos. Assim, o rabino polonês Baal Shem Tov fundou o movimento chassídico, 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. Grande quantidade de judeus chassídicos migrou para Israel. É importante frisar que os chassídicos dançavam em ocasiões festivas (sempre estando os homens separados das mulheres, por regras religiosas), mas que não havia exatamente uma dança chassídica.

O estilo chassídico na dança israeli surgiu quando coreógrafos se interessaram em montar coreografias embasadas na cultura desse numeroso grupo de imigrantes de Israel[83]. As características principais dessa dança israeli

[81] A referência ao solo de areia quente onde este povo vivia, é uma das explicações que costuma se encontrar sobre esta característica.

[82] Como é o caso do movimento denominado *Da'asa*, cujas pisadas com joelhos levemente flexionados se reverberam no tronco com movimento ondulado,

[83] Os próprios chassídicos não dançam a dança israeli do estilo chassídico.

são: a utilização de gestos de mãos que se direcionam ao céu, representando um ato de louvor a Deus; a implementação de um estado de alegria para a execução da dança; os temas coreográficos e as letras das canções (quando a música não é só instrumental) sempre se referem a Deus e muitas vezes são trechos extraídos da *torah* ; como era comum a utilização de suspensórios na vestimenta dos homens judeus da Europa Oriental do séc. XVIII e XIX (período do grande desencadeamento do movimento chassídico), nas coreografias de dança israeli chassídica muitas vezes se mantêm os braços dobrados com as mãos próximas ao corpo como se estivessem segurando o suspensório (pode-se considerar uma espécie de representação caricata).

A *harkadá* atualmente é composta por todos esses estilos de derivações étnicas, assim como também por outros que não se encaixam em nenhum desses em específico. Um que é muito presente dentro das atuais produções coreográficas, tanto de *harkadá* quanto de palco, é o que se denomina como *dança oriental*. Este estilo de dança israeli pode ser identificado como um resultante híbrido que engloba elementos da *debka*, *iemenita*, *marroquina*, *curda* e outras derivadas de regiões do oriente médio, mesclando passos, instrumentos e músicas desses vários estilos. Ele dialoga com a tendência da moda musical em Israel, cuja indústria cultural investe bastante, há tempos, em artistas que exploram maneiras de misturar elementos das várias etnias que vivem na região. Essas produções musicais muitas vezes mesclam as informações dessas culturas tradicionais com elementos disponibilizados pelos recursos tecnológicos do mundo contemporâneo, como mixagens e efeitos eletrônicos. Esses tipos de música provocam os coreógrafos a misturarem passos tradicionais dos variados grupos étnicos com outros movimentos estilizados e mais modernos. Tais coreografias seguem, assim, uma lógica compositiva que combina com a das músicas que lhes serviram de base para a criação. Conforme Wilensky e Freinquel descrevem a dança israeli, do estilo oriental:

> Se analisarmos a fundo esses *rikudim*, é possível reconhecer sua derivação da iemenita, marroquina, árabe, entre outras. Nos seus movimentos encontramos uma forte presença do passo *Teimani*[84], com

[84] O passo *Teimaní* é próprio do gênero iemenita, na dança israeli. Abre-se a perna direita, transferindo o peso sobre ela e, em um contratempo, retorna-se o peso sobre a perna esquerda cruzando a direita pela sua frente. Desta posição, faz-se o mesmo procedimento para o lado

> a incorporação de outros mais modernos, assim como movimentos sensuais e femininos e com grande deslocamento. Também é possível encontrar a influência de alguns instrumentos usados no debka árabe, como o *tof*[85]. Mas pelas suas músicas e características não conseguimos identificá-los em nenhum outro estilo. Um grande número de *rikudim* criados nos últimos tempos fazem parte desse grupo, que poderíamos reconhecer como um *híbrido*, se quisermos defini-lo de alguma forma, pois é uma soma de passos, músicas, instrumentos de muitos estilos descritos anteriormente. Isso está relacionado à produção de músicas e canções da moda em Israel, diferentes daquelas do início da história da dança israeli.[86] (WILENSKY e FREINQUEL, 2002, p. 62)

Wilensky e Freinquel destacam ainda que outro estilo híbrido que existe é o que se reconhece como a dança israeli moderna. Suas coreografias constroem-se a partir de músicas israelenses de ritmos bem ocidentais, como o rock, o pop, o rap, o romântico, e outros. Muitas vezes essas danças são construídas a partir de músicas de cantores famosos, que estão em alta no gosto popular. Utiliza-se livremente os códigos dos movimentos da dança israeli, sem se ater a nenhum estilo típico em específico (ainda que todos os passos de dança israeli sejam advindos das várias expressões culturais tradicionais de Israel). Nas coreografias de dança israeli moderna são incluídos também vários movimentos de outras técnicas ocidentais de dança, como o *jazz dance*, *street dance*, balé e outras. Ambos os estilos, oriental e moderno, refletem a inevitável influência da globalização na dança israeli, a qual tende a borrar fronteiras culturais diversas, tais como: entre tradicional e o contemporâneo, entre o popular e o erudito, entre expressões artísticas de linguagens e áreas diversas, entre diferentes nações e grupos culturais etc.

---

oposto e segue-se assim em uma constante alternância de transferência de peso entre as pernas. Cada passo de *Teimaní* tem duração de quatro tempos.

[85] Instrumento percussivo, semelhante a um pandeiro.

[86] Tradução própria do seguinte texto: “Si analizamos estos rikudim en profundidad, es posible reconocer su derivación del yeminita, marrocano, árabe, entre otros. Por sus movimientos, encontramos una fuerte presencia del paso teimaní, con la incorporación de otros más modernos, movimientos a sua vez sensuales y femeninos y de mayor desplazamiento. Es posible encontrar también la influencia de algunos instrumentos utilizados en el debka árabe, como por ejemplo el tof. Pero su música y características no podemos involucrarlos en ningún otro estilo. Una gran cantidad de rikudim creados en los últimos tiempos forman parte de este grupo, al cual podríamos reconocer como híbrido si queremos definirlo de alguna manera, ya que se trata de una sumatoria de pasos, músicas, intrumentos de muchos estilos anteriormente descriptos. Esto se relaciona con la producción de músicas y canciones de moda en Israel diferentes a la de los primeros tempos.”

> É notória a mudança da dança israeli e seu espírito desde o seu início. Podemos identificar algumas causas de tal fenômeno que influencia as danças em geral e, portanto, o *rikudei-am* em particular: a globalização; as músicas internacionais de rock, jazz, discoteca, etc., tem marcado as danças populares, principalmente aquelas que estão na moda. (...) *Rikudei-am* é, assim, um reflexo não só da sociedade israelense no contexto dos primeiros colonos, mas também da geração da discoteca e também daqueles que atuam há pouco tempo nesse meio, como é o caso dos que trabalham com esta dança atualmente (WILENSKY e FREINQUEL, 2002, p. 66)[87].

A dança israeli se desenvolveu, e continua se desenvolvendo, tanto a partir de circunstâncias determinadas por aspectos sociais, políticos e culturais, de âmbitos regional (conforme ocorreu no contexto do *kibutz*) e mundial (como é o caso do fenômeno da globalização), quanto por ações bem direcionadas de um grupo de pessoas que trabalharam para que esta se consolidasse como uma forma de expressão popular genuína da cultura do novo Estado. Este grupo construiu uma espécie de movimento cultural sionista da dança israeli. Dentre estas pessoas, pode-se destacar Gurit Kadman, como o principal nome. Ela chega a ser referenciada por muitos autores como “a mãe da dança israeli”. Nascida na cidade de Leipzig, na Alemanha, Gurit Kadman (seu nome em Hebraico) até os seus 20 anos chamava-se Gert Kaufman. Quando chegou em Israel, em 1920, estabelecendo-se incialmente no *kibutz* Hefziba, já trazia consigo um bom conhecimento e estudo sobre manifestações folclóricas (não apenas alemãs, mas de culturas diversas pelas quais se interessava). Um tempo depois se tornou integrante da aldeia Ben Shemen, transmitindo para a comunidade deste lugar os seus conhecimentos sobre danças folclóricas. Tornou-se professora profissional da área de educação física, assumindo tal título para prosseguir os ensinos sobre danças folclóricas com o seu alunado.

Conforme já exposto, Gurit Kadman foi quem criou e organizou (junto a toda uma equipe) todas as edições do Festival Dália, um evento de enorme grau de importância para a história da dança israeli, o qual direcionou muito dos rumos

[87] Tradução própria do seguinte trecho: “Es notorio el hecho de que la danza israelí y su espíritu haya cambiado tanto desde sus comienzos. Podemos identificar algunas causas de dicho fenómeno que influye en las danzas en general y por lo tanto en *rikudei-am* en particular: la globalización; los sonidos internacionales del rock, el jazz, el disco, etc, dejan su impronta en las danzas populares sobre todo en lo que a moda se refiere. (..) *Rikudei-am* es así un reflejo no solamente de la sociedad israelí en el contexto de los primeros colonos, sino también de la generación del disco o aquella que trabaja y cuenta con poco tiempo, como actualmente sucede.”

evolutivos que tal expressão cultural teve dali em diante. Foi neste festival onde se evidenciou publicamente as variadas culturas populares de dança que existiam em Israel, abrindo a partir daquele momento o grande leque de estilos que passaram a integrar o *rikudei am*. Gurit Kadman foi também quem começou com as iniciativas de promover cursos sobre dança israeli, propiciando que tais conhecimentos pudessem se espalhar por Israel e mundo afora. Essas ações assumiram a força de um movimento cultural sionista, cujo reconhecimento de que Israel tinha uma forma própria de expressão popular de dança era um dos principais intentos.

Em 1945 (um ano após a exitosa edição do 1º Festival Dália), Gurit Kadman realizou no espaço da faculdade *Seminar Hakibutzim*[88], de Tel-Aviv, o primeiro "Curso Nacional para *Morim*[89] de *Rikudim*", que tinha oito dias de duração. Desde este momento, promove-se até hoje, em Israel e outros países, cursos de formação em dança israeli (há, inclusive, alguns de nível profissionalizante, com duração de um ano). Participaram deste primeiro curso, além de pessoas da área da dança israeli, alguns músicos e compositores que deram palestras e fizeram acompanhamentos musicais nas aulas e nas apresentações públicas. Uma grande importância da ocorrência deste primeiro curso foi que ele propiciou que as pessoas daquela turma se conhecessem, formando uma espécie de família da dança israeli, na qual todos se ajudariam para promover e difundir essa expressão cultural nacional a partir de então. Gurit Kadman organizou esse grupo para se tornar a importante Comissão de *Rikudei Am*[90], que passou a se responsabilizar por várias atividades sobre dança israeli no país, como: organizaram *harkadot*, festivais e cursos; publicaram revistas com ensinos de *rikudim*, com divulgação de eventos e com textos mais teóricos sobre o assunto; enviaram professores para alguns povoados em Israel; transmitiram

[88] *Seminar Hakibutzim* (ou *Kibutzim College of Education, Technology and the Arts* – Faculdade de Educação, Tecnologia e Artes *Kibutzim*), localizado em Tel Aviv, foi fundado em 1939 para treinar professores para as escolas dos *kibutzim*. Continua existindo atualmente, não mais com o foco nesse propósito, e segue dando boas formações em seus cursos e contribuindo para muitos campos de pesquisa. Abarca uma média de 6.000 estudantes.

[89] *Moré* significa professor em hebraico. *Morim* é "professores", o plural masculino dessa palavra.

[90] Poderia se dizer que a Comissão de *Rikudei Am* era uma espécie de ONG (Organização Não Governamental), de acordo com atuais categorias.

pela rádio eventos de *harkadot* e de festivais, dentre outros, narrando os detalhes dos acontecimentos. Dentre alguns nomes que integraram a Comissão de *Rikudei Am*, pode-se destacar, além de Gurit Kadman: Rivka Sturman, Tirza Hodes, Shalom Hermon, Yaacov Levy, Yoav Ashriel, Moshé Itzrak Halevy (popularmente conhecido como Moshiko), Saúl Rosenfeld e outros. Conforme exposto em material didático de um curso para capacitação de professores e coreógrafos de dança israeli, realizado na cidade de Caracas (Venezuela), promovido pelo Centro Social Deportivo Hebraica S. C. (1988, p. 3):

> Os participantes desse curso e os músicos, assim como os participantes do 1º Festival Dália, tiveram uma experiência única: presenciaram a criação de um novo movimento, o nascimento de uma manifestação artística popular que no futuro cresceria e se expandiria; A partir deste momento, os cursos de morim de rikudim passaram a ser realizados periodicamente.[91]

Gurit Kadman produziu por oito anos, um livreto que ficou denominado como *Habanirkoda* (tradução: vamos dançar) que continha, cada um, o ensinamento de dez *rikudim*, com a descrição dos seus respectivos passos, a estrutura musical e a letra da canção. Para possibilitar condições no ensino e aprendizagem dos *rikudim* (tanto nos cursos presenciais, quanto pelo material escrito em livretos e revistas), ela fez um estudo e levantamento sobre os vários passos existentes na dança israeli, para poder construir uma nomenclatura para eles. Não havia até então qualquer nome para movimento algum. No material didático do curso de Caracas consta que (1988, p. 6)

> Em 1949 Gurit começou a publicar uma série de livretos chamados "Habanirkoda". Durante 8 anos, saíram 5 livretos contendo 10 rikudim cada um, com suas notas musicais e letras. Com a publicação desses livretos, criou-se uma linguagem para o rikudei-am, que apesar de ainda não conseguir abranger todos os passos e movimentos possíveis, foi suficiente para aqueles 50 rikudim. Gurit trabalhou em conjunto com a academia de língua hebraica para criar essa nomenclatura, e até o 5º livreto havia denominação para 11 passos básicos.[92]

---

[91] Tradução própria do seguinte trecho: “Los participantes del Curso y los músicos, al igual que los participantes del 1er Festival Dalia, tuvieron una experiencia única: Fueron testigos de la creación de un nuevo movimiento, el nacimiento de una manifestación artística popular que en el futuro crecería y se expandería; a partir de este momento, se comenzaron a realizar cursos para morim de rikudim períodicamente.”

[92] Tradução própria do seguinte texto: “En 1949 Gurit comenzó a publicar una serie de cuadernillos llamados ‘Habanirkoda’. Durante 8 años salieron 5 cuadernillos que contenían 10 rikudim cada uno, sus anotaciones musicales y letra. Con la publicación de estos cuadernillos,

A dança israeli começou a crescer como forma de expressão cultural de Israel e a se espalhar pelo mundo. Pessoas de outros países vinham a Israel para estudar dança israeli nos cursos ofertados, para levar o aprendizado para o seu meio (na maioria das vezes judaico), e muitos professores israelenses começaram a viajar para outros países para ensinar os *rikudim*. Outros modos de disseminação também ocorreram, como foi o caso na Argentina, em que a judia norteamericana Carolle Iafa introduziu a dança israeli na comunidade judaica daquele país, conforme contado por Wilensky e Freinquel (2002).

Segundo Gurit Kadman, em seu relato sobre a expansão da dança israeli, os aspectos que motivaram seu sucesso em comunidades não judaicas foram: caracteriza-se como uma dança animada, que favorece a interação social; mesmo que se trate de uma expressão cultural advinda de tradições étnico-populares antigas, o modo como ela se configurou em Israel é novo (esse entrelugar antigo e novo é, para muitos, algo fascinante); ela integra, juntamente com suas músicas, elementos orientais e ocidentais; ela desperta interesse em muitas populações de países cristãos, por se tratar de uma dança emergida na Terra Santa bíblica, onde Jesus nasceu.

> As danças folclóricas do Japão são realizadas individualmente, até mesmo nas festas onde milhares de pessoas dançam nas ruas. Não têm danças de roda com as pessoas de mãos dadas, por onde passa uma corrente elétrica de energia de um para o outro. Para o povo da Ásia, nossos *rikudim* são uma descoberta, é uma forma de provar uma nova experiência, forte e atraente. A segunda razão para o interesse dos asiáticos pelas danças ocidentais é que eles também têm curiosidade em conhecer outros povos e outras culturas, que para eles são exóticas. Em todo o Japão, as antigas danças japonesas são estudadas, dançadas e amadas, mas isso não significa que seus habitantes não se atraiam pelas danças de outros povos. A questão importante e interessante para nós é: Por que a dança israeli triunfa nestes lugares? É possível notar três razões: A primeira é que ela pertence à era atual; a segunda é que tanto nossas danças quanto nossas melodias misturam elementos do Oriente e do Ocidente; a terceira é que nossos *rikudim* são mais sociais, atrativos e cheios de vida. Em países cristãos da Europa, América, Austrália ou algumas partes da África há uma relação especial com a Terra Santa, o país bíblico, a terra de Jesus. É por isso que, para eles, gera-se o interesse por tudo o que está relacionado com Israel,

se creó un lenguaje de rikudei-am, que si bien no alcanzaba a cubrir todos los pasos y movimientos posibles fue suficiente para esos 50 rikudim. Gurit trabajó junto con la academia de lengua hebrea para crear estos términos, y al llegar al 5º cuadernillo había 11 pasos básicos."

> assim como o amor por sua cultura (KADMAN, 1968, apud CURIEL e EDELMAN, 1993, p. 40).[93]

A motivação para a prática da dança israeli alcançou principalmente as comunidades judaicas da diáspora. A dança israeli passou a ser muito incentivada nessas comunidades por ser reconhecida como um eficaz recurso para construir mais parâmetros para o autorreconhecimento identitário judaico no meio de judeus da diáspora. Alguns autores que discutem sobre o tema identidade judaica observam que atualmente há uma estreita relação desta com a ideia de identidade nacional, vinculada ao Estado de Israel. Durante muitos séculos, o reconhecimento judaico-grupal se dava através de suas tradições (gastronômicas, modos de se vestir, dialetos próprios, músicas, hábitos peculiares do dia a dia, regras comportamentais nas relações familiares e sociais, etc), guiadas sobretudo pelos costumes religiosos, que os diferenciava muito como grupo em relação aos demais. Os isolamentos sociais, as perseguições e as restrições políticas a que os judeus foram sujeitados, no meio das sociedades com as quais conviveram, contribuíram para que estes se fechassem como um grupo de hábitos próprios e característicos. Assimilações dos judeus com as outras culturas nesta circunstância complicada de convívio ocorriam, porém havia uma grande taxa de preservação dos costumes

[93] Tradução própria do seguinte trecho: “Las danzas populares del Japón se bailan individualmente, incluso en las fiestas cuando bailan miles de personas en las calles. No tienen bailes en ronda con las manos tomadas, por donde pasa una corriente eléctrica de uno a otro, creando una relación entre los bailarines. Para la gente de Asia, nuestros rikudim son un descubrimiento, una prueba de una vivencia , fuerte y atractiva. El segundo motivo de interés de ¿Por qué triunfan allí en espacial los bailes israelies? Es posible notar tres razones: La primera es que ellos pertenecem a la época presente; La segunda es que tanto nuestras danzas como jestras melodías mezclan elementos de Oriente y de Occidente; y la tercera es que nuestros rikudim son más sociales, atractivos, llenos de vida e ímpeto Algo muy diferente ocurre en países cristianos de Eurpa, América, Australia o algunas partes de África, donde existe una relación especial con la Tierra Santa, el país bíblico, la tierra de Jesús. Es por eso que se genera con ellos el interás por todo lo relacionado con Israel, como así también el amor a su cultura.los asiáticos por las danzas occidentales, es que también ellos sienten curiosidad por conocer otros pueblos y otras culturas, que para ellos son exóticas. A lo largo y ancho de Japón, se estudian, se bailan y se aman los antiguos bailes japoneses, lo que no quita que sus habitantes se sientan atraídos hacia las danzas de otros pueblos. El interrogante importante e interesante para nosotros es: ¿Por qué triunfan allí en espacial los bailes israelies? Es posible notar tres razones: La primera es que ellos pertenecem a la época presente; La segunda es que tanto nuestras danzas como jestras melodías mezclan elementos de Oriente y de Occidente; y la tercera es que nuestros rikudim son más sociales, atractivos, llenos de vida e ímpeto. Algo muy diferente ocurre en países cristianos de Eurpa, América, Australia o algunas partes de África, donde existe una relación especial con la Tierra Santa, el país bíblico, la tierra de Jesús. Es por eso que se genera con ellos el interás por todo lo relacionado con Israel, como así también el amor a su cultura.”

tradicionais judaico-religiosos, que, então, permitiam que pessoas deste grupo se autorreconhecessem.

Desde que os ideais de liberdade, igualdade e fraternidade, construídos pela Revolução Francesa, instauraram-se no seio do pensamento ocidental, os judeus puderam viver em grande parte do mundo de forma mais igualitária com as outras civilizações. “O lema do movimento iluminista de ‘ser judeu em casa e cidadão na rua’ teve enorme aceitação no meio intelectual judaico” (MALAMUD, 1983, p.202). Com o tempo, grande parte da população judaica foi se interessando pelos hábitos modernos ocidentais, dispersando-se das práticas tradicionais religiosas. Gradativamente, perdia-se parâmetros para o autorreconhecimento grupal entre judeus. Para alguns autores, o movimento sionista ressignificou a noção sobre ser judeu, vinculando-a mais para a ideia de uma consciência étnica do que de tradição religiosa. A união dos judeus espalhados pelo mundo (independentemente de qualquer grau de religiosidade de cada pessoa), que se juntaram pela causa sionista, a qual estimulava que esse povo se unisse e retornasse a seu território de origem, para construir um lugar próprio onde pudessem viver soberanamente e com segurança, trouxe um novo sentido para a identidade judaica.

> A nova identidade poderia ser mantida, por um lado, sem a devoção só de boca para fora a uma religião já privada de atração, numa sociedade materialista; e, por outro, sem apelar para o sentimentalismo dos judeus americanos, que já abandonavam seus costumes do leste europeu. Somente o sionismo, então, estava equipado para preencher o vazio cultural dos judeus, com uma lealdade tanto sólida quanto secularmente étnica. Como a grande maioria dos judeus iria certamente permanecer na diáspora, somente uma ideologia que reconhecesse seu caráter essencialmente étnico os protegeria da desintegração social. (SACHAR, 1989, p.716)

A consciência étnica que passou a respaldar a ideia sobre identidade judaica desde o sionismo foi cada vez mais se imbricando com a ideia de identidade nacional. Cada símbolo nacional de Israel é celebrado pelas comunidades judaicas da diáspora, haja vista que por se tratar de uma conquista tão recente, para estas é sempre muito importante elementos culturais que afirmem a consolidação da existência desse novo Estado (o único estado judeu no mundo). O hebraico como idioma do país, a bandeira azul e branca, o hino *Hatikva* (tradução: Esperança), os grandes heróis da história israelense etc.,

foram moldando uma identificação nacional que abrange o coletivo não apenas dos habitantes de Israel, mas também dos judeus que estão espalhados pelo mundo. Conforme colocado por Hemsi (2002, p. 20)

> 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 polos de referência simbólica mais poderosos da identidade judaica contemporânea e, como consequência, um elemento fortalecedor da existência coletiva dos judeus'. (HEMSI, 2002, p. 20).

Na dança israeli, os seus passos técnicos (vários destes derivados de grupos étnicos específicos daquele território), o idioma hebraico, as melodias típicas da região, as letras que compõem as músicas (vezes se referindo a aspectos geográficos, culturais, sociais e políticos daquele lugar, vezes se referindo a trechos bíblicos, ou outros[94]) e os figurinos de apresentação, que se embasam nos diferentes povos (judeus ou não judeus) que integram Israel, constrói um vínculo direto entre os praticantes dessa dança com este Estado.

Por esses motivos a dança israeli é bastante incentivada nos meios de comunidades judaicas da diáspora em várias partes do mundo, inclusive no Brasil. O modo como a *harkadá* se estrutura propicia o sucesso de sua disseminação em caráter mundializado. Como já explicado, ela é composta por *rikudim*, que são danças específicas para músicas específicas. Logo, uma pessoa que aprende um determinado *rikud*, pode dançá-lo em qualquer *harkadá* de qualquer outro lugar do mundo (seja outra cidade, outro estado, outro país). Esse aspecto da mundialização da *harkadá* foi bem aproveitado até mesmo durante o período de exigência de isolamento social causado pela pandemia do Coronavírus, tendo professores e coreógrafos que as promoviam de modo virtual. Eram *harkadot* em que, cada pessoa, em sua própria casa, dançava em uma roda imaginária o *rikud* que estava tocando na *live*. Houve eventos

[94] Há também muitas letras que abordam assuntos mais gerais do ser humano contemporâneo. Mas isso também é uma característica bastante Israelense, haja vista que o movimento sionista havia idealizado Israel como um Estado moderno e democrático, ao invés de um lugar teocrático (vinculado a tradicionais valores arcaicos), conforme são quase todos os países do Oriente Médio.

mundiais, que duravam mais de 24 horas e envolviam pessoas, das mais variadas cidades, países e continentes, para dançarem ali juntos, com suas presenças virtuais, aqueles *rikudim* tocados na hora daquela transmissão ao vivo.

A tecnologia foi um eficiente recurso facilitador para o processo de ensino e aprendizagem de *rikudim*, propiciando que a prática cultural da *harkadá* continuasse sendo perpetuada e se disseminando mais e mais pelas comunidades judaicas da diáspora. Durante décadas, mídias como VHS, DVD e pendrive serviram como instrumentos para facilitar o acesso ao aprendizado de *rikudim*, sendo enviadas diretamente de Israel para diversos países, assim como produzidas nas próprias comunidades judaicas da diáspora e distribuídas para professores e coreógrafos de dança israeli nos seus meios, durante eventos como festivais, seminários e cursos de formação na área. Depois, portais digitais como *Youtube* também passaram a ser utilizados como ferramentas para este propósito e, pode-se considerar, é ainda um dos recursos principais (só não substitui ainda o ensino presencial, que continua sendo o meio de maior preferência pelos seus praticantes). Muita gente faz vídeos próprios ensinando *rikudim*. Algumas vezes são seus próprios coreógrafos os ensinando, outras vezes são outras pessoas (aspecto esse que sempre levanta a questão sobre a segurança informativa do conteúdo passado através desse meio). Desde que desencadeou a pandemia do Covid-19, quando a utilização de plataformas para videoconferências (como o *Zoom*, o *GoogleMeet*, *Cisco Webex* e outras) se tornou um hábito rotineiro, muitos professores passaram a também ensinar através deste recurso, rompendo fronteiras geográficas. Pode-se participar de *chuguim*[95] (aulas com ensinamentos de *rikudim*) ao vivo com qualquer professor de qualquer lugar do mundo.

Todo ano criam-se *rikudim* para integrarem o repertório da *harkadá*[96]. Algumas coreografias conquistam o gosto de seus praticantes, sendo desde

[95] Reiterando que nessa transliteração o “ch” faz som de “rr”.

[96] Não é qualquer pessoa que pode criar uma coreografia de *harkadá*. Há em Israel uma organização de coreógrafos de dança israeli que assume a função de avaliar e autorizar, ou não, qual coreografia poderá se tornar um novo *rikud*. Basicamente todos os coreógrafos de *rikudim* são israelenses, salvo algumas exceções. Como exemplo, há o caso do jovem coreógrafo argentino Dani Lansky, ganhador por duas vezes consecutivas em um concurso de *rikudim*

sempre dançadas constantemente (como é o caso de *Hora Agadati*, o *rikud* mais antigo, dançado até hoje), e várias outras acabam caindo no esquecimento. A *harkadá* está sempre se inovando e os métodos e meios para o ensino de suas danças têm que sempre estar sendo atualizados também.

Assim como no início de sua história, a *harkadá* surgiu como modo de interação e comunicação entre todos aqueles judeus imigrantes em Israel que vieram de lugares distintos, com idiomas diferentes entre si, hoje ela funciona assumindo função equivalente. Judeus do mundo todo se sentem conectados entre si ao praticarem juntos, seja em uma roda presencial ou virtual, os mesmos *rikudim*. É uma forma de autorreconhecimento identitário grupal. O que distingue o acontecimento atual da *harkadá* em relação aos seus primórdios é que naqueles tempos informações de diversas partes do mundo vinham para aquele lugar específico dos *kibutzim* em Israel e agora inverteu-se: é de Israel para o mundo todo. A contemporânea dimensão mundializada da *harkadá* mantém um ponto comum com os princípios que motivavam o acontecimento dessa manifestação popular em sua fase inicial: de forma atualizada, esta continua servindo como propósito de integração e comunicação pelo corpo e movimento entre judeus de diferentes culturas, línguas e lugares.

2.3 – O Festival Dália: impulsionando o reconhecimento da dança israeli como uma expressão popular autêntica de Israel

O ano de 1944 foi um marco na história da evolução da dança israeli, quando se realizou o 1º Festival Dália, um evento que foi definidor de muitos dos rumos que essa expressão popular tomou a partir de então. É quando se pode observar que a dança israeli passou a representar um movimento cultural sionista. A figura protagonista neste processo foi Gurit Kadman. Tudo começou quando naquele ano ela havia sido convidada por membros do *Kibutz* Dália para

promovido pelo festival de dança israeli *Hava Netze Bemachol* (2020-2021), do Rio de Janeiro. Suas coreografias já estão sendo ensinadas em muitas turmas de *harkadá*, em alguns países. Outro caso é o do coreógrafo brasileiro André Louis Schor, que vive em Israel, e lá criou também, até agora, dois *rikudim*.

criar um espetáculo para a comemoração de *Chag Habikurim*[97] (Festa dos Primeiros Frutos). Para esta apresentação, ela encontrou um enorme espaço aberto no *Kibutz* Dália, o qual tinha o formato de um anfiteatro. Naquela ocasião, Gurit Kadman teve a boa ideia de organizar um grandioso festival nacional de dança israeli naquele mesmo lugar.

Ela almejava que tal festival reunisse os diversos tipos de dança próprios de cada grupo étnico que habitava Israel e as novas formas nacionais de dança que estavam emergindo naquele território, realizando uma grandiosa exposição comunitária. Gurit Kadman mobilizou um grupo de pessoas para auxiliá-la na organização deste evento. Ela e esta turma saíram percorrendo diferentes regiões de Israel para saber quais danças estavam ocorrendo no país.[98] Como contado pela própria Gurit Kadman em seu livro *Am Roked*[99] (1968, apud CURIEL e EDELMAN, 1993, p. 26):

---

[97] É uma celebração marcada dentro do período de *Shavuot*, cuja tradução do Hebraico, que significa "semanas", remete a contagem do tempo entre o Êxodo dos judeus do Egito até a entrega dos Dez Mandamentos de Deus a Moisés, em 1300 a. C. Em *Shavuot* celebra-se o *Chag Habikurim* (Festa dos Primeiros Frutos) e *Chag Hakatzir* (Festa da Colheita). Antigamente, ainda durante a existência do Templo Judaico de Jerusalém, os agricultores levavam para aquele lugar sagrado uma oferenda do primeiro trigo, cevada, uvas, figos, romãs, azeitonas e tâmaras que cresciam no campo, como forma de agradecimento a Deus. Era também nessa época do ano que o trigo, o último dos grãos a ficar pronto para ser cortado, era colhido.

[98] Desde este momento Gurit Kadman demonstrava ser uma grande interessada em conhecer e estudar a pluralidade e a diversidade cultural existente em Israel. Décadas depois, em 1970, ela criou o "Projeto de Conservação de Danças Étnicas", que tinha como proposta auxiliar que grupos minoritários que habitavam Israel (como drusos, árabes, curdos, circassianos, etc) não perdessem as referências de suas origens. Kadman vinha observando no decorrer dos anos que a acelerada assimilação cultural de todos esses povos no ambiente do novo Estado poderia colocar em risco o desaparecimento de suas fontes culturais primárias e até mesmo acarretar esquecimentos permanentes. Kadman junto com equipes de filmagem circulou por diferentes povoados, convivendo com muitos deles e fazendo diversos registros em vídeo. Esse projeto também proporcionava assistência direta a esses grupos minoritários, através de profissionais que trabalhavam com eles a conscientização da importância de preservar e não esquecer suas raízes culturais. Incentivavam e davam suporte à formação de grupos de dança nesses povoados, para criação de coreografias específicas de suas próprias culturas. Este projeto, tinha, então, a intenção de manter e apoiar os costumes de cada etnia, estimulando a manutenção de suas práticas em suas próprias comunidades e conservando a memória de suas culturas (em caso de desaparecimento) em registros videográficos e escritos. Em 1982, Kadman escreveu o livro *Rikud Etní be Israel* (Danças Étnicas em Israel), onde ela reúne e expõe os seus conhecimentos acerca desse assunto, ao qual ela se dedicou durante todos aqueles anos.

[99] Tradução de *Am roked* é "Povo que dança". Neste livro, escrito em 1968, Gurit Kadman fala sobre o desenvolvimento do movimento cultural da dança israeli, os festivais Dália e apresenta algumas coreografias de *harkadá* (descrevendo seus autores, suas origens e os compositores das músicas).

> Saímos para fazer uma excursão por Israel e, para nossa grande surpresa, encontramos vinte e dois rikudim diferentes que se dançavam em lugares diferentes. A maioria dessas danças veio dos países de origem dos dançarinos. Essa descoberta nos surpreendeu muito, além de nos estimular a nos prepararmos para o encontro dos rikudim.[100]

Neste ano de 1944, período em que ocorria a Segunda Guerra Mundial, enquanto se organizava a primeira edição do Festival Dália, começavam a chegar em Israel notícias dos horrores que os judeus estavam vivendo nos campos de concentração da Europa e por isso começaram a indagar como seria possível celebrar a dança em tempos como aqueles. A resposta de Gurit Kadman foi através da expressão hebraica "*davka arshav*", que significa "justamente agora". A palavra *Davka* (Justamente) se tornou o tema do evento. O pensamento era que justamente em tempos trevosos como aqueles é que a dança deveria acontecer e que não deveria ser parada. O evento foi um sucesso. Apesar do difícil acesso ao *Kibutz* Dália, por causa do caminho em más condições e da falta de meios de locomoção para grande parte das ´pessoas, participaram deste encontro um total de 200 dançarinos e 3.500 espectadores, todos vindos de distintos lugares de Israel. O ambiente ficou preenchido com barracas, comidas e bandeiras que identificavam cada grupo e etnia que estava participando. Foram dois dias e duas noites de muita diversão, dança e música. Todos ensinavam uns aos outros as suas danças. Além das danças sociais compartilhadas e vivenciadas por todos, ocorreram na última noite as apresentações no palco, com exposição de todas aquelas danças populares.

Este encontro foi o embrião do que se tornaria o movimento cultural sionista da dança israeli. "Aqueles que tiveram a sorte de se encontrar nunca se esquecerão. Foi a gênese do Movimento do *Rikudei Am*. Claro, não sabíamos então que seria um momento histórico e que estávamos testemunhando o nascimento do novo *Rikud Israeli*"[101] (KADMAN, 1968, apud CURIEL e

[100] Tradução própria do seguinte texto: "Salimos a recorrer Israel, y, para nuestro gran asombro, nos encontramos con veintidós rikudim distintos que se bailaban en los diferentes lugares. En su mayoria estos bailes provenían de los países de procedencia de los ballarines. Este descubrimiento nos sorprendió enormemente, a la vez que nos sirvió de estímulo para la preparación del encuentro de rikudim."

[101] Tradução própria do seguinte texto: "Aquellos que tuvieron la suerte de este encuentro no olvidarán jamás. Fue la génesis del Movimiento de Rikudei Am. Por supuesto que entonces no sabíamos que sería luego un momento histórico, y que estábamos siendo testigos del nacimiento del nuevo Rikud Israelí."

EDELMAN, 1993, p. 27). Neste trecho está evidenciada uma certa distinção que Gurit Kadman estabeleceu entre a nomenclatura *rikudei am* (tradução: danças do povo) e *rikud israeli* (tradução: dança israelense). *Rikudei am* referia-se aos vários tipos de danças dos diversos grupos étnicos (judaicos em sua maioria, mas também não judaicos) que habitavam Israel. Esse todo constituiria o grande conjunto por ela denominado *rikud israeli* (a palavra "dança israeli", bastante utilizada em comunidades judaicas de muitos lugares diáspora, inclusive no Brasil, pode ser identificada como advinda diretamente deste termo). Atualmente, é bem comum ver os termos *rikudei am*, *rikud israeli* e dança israeli, todos esses, serem tratados como sinônimos.

O resultado exitoso do primeiro Festival Dália motivou a elaboração de uma segunda edição, que já contou com a ajuda da Comissão de *Rikudei Am*, criada em 1945. Tudo estava planejado para acontecer em 1946, porém os tanques ingleses (aquele território ainda era posse do domínio britânico) ocuparam a estrada, bloqueando o trânsito de pessoas, e impediram que o evento acontecesse. A segunda edição do festival foi, por isso, adiada para o ano seguinte, 1947. Neste ano havia uma lei do governo britânico de respeitar o toque de recolher, que se iniciava desde o pôr do sol até o amanhecer. Gurit Kadman junto à equipe organizadora do festival enviou uma solicitação ao governo do mandato britânico para abrir uma exceção, ou, ao menos, diminuir o rigor, mas não obtiveram resposta. Mesmo com toda essa dificuldade o evento aconteceu, superando as expectativas de público. O *kibutz* Dália estava preparado para receber 8.000 pessoas, porém chegaram para o evento 25.000. Como destaca Ronen (1999, p.1)

> Quinhentos dançarinos e 25 mil espectadores permaneceram no anfiteatro do Kibutz Dalia durante a noite, cantando e dançando, transformando a dança folclórica nacional em mais um símbolo da luta pela independência contra o Mandato Britânico.[102]

[102] Tradução própria do texto: "Five hundred dancers and twenty-five thousand spectators remained in the Kibbutz Daliyyah amphitheater overnight, singing and dancing, transforming national folk dance into one more symbol of the struggle for independence against the British Mandate."

Esta edição foi marcada também por outros fatos, tais como: ocorreram apresentações de dois grupos não judaicos residentes em Israel, como os drusos e os árabes, que foram muito bem recebidos e aplaudidos pelo público. “Foi uma revelação de irmandade e união, pelo menos por uma hora. É a essência desse tipo de evento, cessar por um instante o ódio entre judeus e árabes”[103] (KADMAN, 1968, apud CURIEL e EDELMAN, 1993, p. 28); a dança iemenita começou a se destacar e a despertar o interesse de coreógrafos de dança israeli e do grande público logo após este festival; nesse evento começaram a se consolidar alguns coreógrafos de dança israeli, como, por exemplo, a icônica coreógrafa e ativista da área Rivka Sturman, com suas danças para *harkadá*

Ainda que houvesse neste festival um considerável foco nos *chuguim* (ensinamentos de coreografias de *harkadá*), a ênfase maior nesta edição foi sobre as apresentações de palco (muito mais do que no primeiro festival). Havia uma motivação que estava refletida no trato de cada grupo para com os seus figurinos e suas produções coreográficas. Todos os participantes, dançarinos e público, pareciam ter chegado muito entusiasmados para aquele grande evento. Quanto a isso, Gurit Kadman (1968, apud CURIEL e EDELMAN, 1993, p. 29) trouxe a seguinte questão:

> De onde veio todo esse entusiasmo deles? Para responder a esta pergunta, citaremos três fatores: O primeiro era nacional-artístico: muitos estavam vendo pela primeira vez em nível nacional alguma da nossa arte popular existente. O segundo era social: uma grande comunhão, uma multidão composta de bailarinos e público e uma vista impressionante das montanhas de Efraim. O terceiro fator, o sucesso da organização do Festival, apesar das sérias dificuldades que se interpuseram em nosso caminho.[104]

[103] Tradução própria do texto: “Fue una revelación de fraternidad y de unión, al menos por una hora. Es lo esencial de los acontecimientos, cuando hay un alto en el camino del odio animal entre judios y árabes.”

[104] Tradução própria do seguinte texto: “¿De dónde provenía su entusiasmo? Para responder a este interrogante, citaremos tres factores El primero era nacional - artístico; muchos veían por primera vez a nível nacional algo de nuestro arte popular existente. El segundo era social; una comuníon grandiosa, una multitud entre el público y los ballarines y una vista imponente de las montañas de Efraim. El tecer factor, la exitosa organización del Festival, a pesar de las graves dificultades que se pusieran en nuestro caminho.”

Na terceira edição[105], realizada em 1952, houve uma atenção à logística da grande quantidade de público, que chegou a somar 50.000 pessoas. Resolveram esta situação ampliando o número de dias de apresentação para melhor distribuir os grupos. O sucesso que o projeto do Festival Dália vinha tendo no decorrer de suas edições chamou a atenção do governo israelense, o qual reconheceu a importância da dança israeli como modo de representação da cultura do novo Estado. Como iniciativa governamental, criou-se o Departamento de *Rikudei Am* dentro do Centro de Cultura e Educação da *Histadrut*[106], cuja primeira direção foi de Tirza Hodes[107] (1923-). O Departamento de *Rikudei Am* tinha como seu braço de ação a Comissão de *Rikudei Am*, que era, então, quem continuava a efetuar as atividades referentes à dança israeli no país, tendo agora mais estrutura e verba para seus projetos através do incentivo do governo. O Departamento de *Rikudei Am* fomentava a cultura da dança israeli no país, apoiando produções de festivais, criações de cursos na área e viagens de grupos para apresentações no exterior.

A quarta edição do Festival Dália, no ano de 1958 (comemoração de uma década de existência do Estado de Israel), foi realizada com o auxílio deste órgão. A quantidade de público foi quase a mesma da terceira edição (circulação de 50.000 pessoas no total dos dias de duração do evento). Todavia, a Comissão de *Rikudei Am* começou a observar que o propósito principal do festival, de mostrar as danças típicas que ocorriam no novo Estado, estava se desvirtuando

[105] A terceira edição estava programada para acontecer no ano de 1950, porém foi adiada para 1952 devido a uma epidemia de paralisia infantil que acometeu a sociedade da época, havendo proibições do Estado sobre eventos com multidão e aglomeração.

[106] Instituição em Israel que centraliza e organiza os trabalhadores. Uma confederação dos trabalhadores de Israel.

[107] Nascida na Alemanha, Tirza Hodes chegou em Israel antes da Segunda Guerra Mundial. É uma importante personalidade que contribuiu muito para o desenvolvimento da dança israeli: integrou a Comissão Nacional de *Rikudei Am*; Foi diretora do Departamento de *Rikudei Am*; Através do Departamento de *Rikudei Am*, passou a organizar e supervisionar cursos para treinamentos de professores de dança israeli; Participou, através do Departamento de *Rikudei Am*, da organização de alguns festivais Dália; Viajou para muitos países fora de Israel (como França, Itália, Holanda e Suíça), acompanhando grupos de dança israeli em eventos e festivais. Foi convidada pelo Ministério de Educação da Bélgica para dar um seminário de 10 dias sobre dança israeli para professores de dança; ajudou a organizar festivais folclóricos em outros países, como um realizado na África do Sul, em 1974.

pela importância dada ao espetáculo cênico. Como colocado por Kadman (1968, apud CURIEL e EDELMAN, 33-34):

> Poucos sentiram o mesmo que nós, membros da Comissão de Rikudim: um peso enorme no coração, porque na verdade tínhamos nos desviado; não tínhamos trazido ao palco o Rikudei Am, mas sim uma grande exposição de movimentos coreográficos de múltiplas impressões. As danças de Rikudei Am têm uma expressão própria, que surge do sentimento de satisfação e felicidade dos próprios bailarinos, não da sua exibição. Eles estão perdendo seu espírito quando estão subindo no palco de forma artística, para se apresentar ao público. Este é um problema que ainda não foi resolvido em nenhum lugar do mundo; acontece até nas sociedades que têm uma tradição milenar nas danças folclóricas, na música e no vestuário.[108]

Aparentemente, de acordo com essa colocação supracitada, estava começando a emergir nesse momento um assunto que atualmente continua sendo muito debatido entre professores, coreógrafos, dançarinos, público e estudiosos da dança israeli: o desaparecimento da dança israeli dentro do seu próprio meio de produção coreográfica. Não se tem aqui fontes informativas que expliquem esse fato naquela época (apenas fica evidenciado, na colocação de Gurit Kadman, o fato de uma excessiva espetacularização e glamourização sobre as expressões populares de dança), mas tem-se muito claro que esta ocorrência atualmente deve-se, em muito, à relação mercadológica que envolve as produções coreográficas de dança israeli. Uma consequência desta relação é que tal condição exige dos coreógrafos que estes se pautem em determinados padrões cênicos (muito derivado de um senso comum deixado por heranças do balé clássico[109]) para tentar garantir um resultado que conquiste o gosto do público.

---

[108] Tradução própria do seguinte texto: “Sólo unos pocos sintieram lo mismo que nosotros, los miembros de la Comisión de Rikudim: un peso enorme en el corazón, porque de hecho nos habíamos salido del camino; no habíamos hecho subir al escenario a los Rikudei Am, sino a una gran exposición de movimientos coreográficos de múltiples impresiones. Los Rikudei Am poseen expresión propria, que surge del sentimiento de satisfacción y felicidad de los proprios bailarines, no de su exhibición. Ellos pierden su epíritu cuando se los sube sobre el escenario de forma artística, delante del público. Éste es un problema que aún no se ha resuelto en ningún lugar del mundo; les ocurre incluso a los pueblos que poseen una antigua tradición en bailes folklóricos, en música y vestimenta”.

[109] Valorização de: atributos físicos, como alongamento, resistência, tônus muscular, padrões de linhas de corpo (cultuando o pé esticado, como se faz no balé); estruturas coreográficas com efeitos (pelo movimento, pelo figurino, pela formação espacial dos dançarinos no palco, e outros); sincronia precisa entre todos os corpos (tal qual um corpo de baile de coreografias de repertório clássico); e outros aspectos mais.

Além disso, coreógrafos e professores de dança israeli muitas vezes recorrem a elementos da moda, propagados pela indústria cultural, como estratégia de chamariz para suas turmas de públicos adolescente e jovem, não muito interessados nas “velhas” músicas e danças tradicionais. No panorama atual da realidade brasileira (possivelmente em alguns, ou vários, outros países isso acontece de maneira semelhante), grande parte dos profissionais da área estão empregados em instituições particulares judaicas e, por isso, existe uma constante pressão para que seus trabalhos contemplem as expectativas de seus superiores (através de resultados como turmas cheias, coreografias com sucesso de crítica etc.). Assim, a clássica virtuosidade espetacular e a utilização de elementos da moda da indústria cultural acabam muitas vezes sobrepondo informações coreográficas fundamentais, que dizem respeito aos aspectos socioculturais de determinada expressão popular tradicional de dança. Não se sabe aqui se quando Gurit Kadman e a Comissão de *Rikudei Am*, nesta ocasião do Festival Dália, questionaram o desaparecimento da dança israeli dentro do seu próprio circuito de produção coreográfica, se isso era consequência desta mesma raiz causal (relação entre mercado profissional e a dança israeli), ou de outra (sendo então um mesmo problema causado por outros motivos).

Outro fator também muito levantado hoje no meio das discussões em torno desse assunto é a falta de estudos de caráter mais antropológico e de formação consistente de muitos professores e coreógrafos de dança israeli. Isso acarreta uma grande quantidade de coreografias de dança israeli vazias de conteúdo, cujas criações se dão de maneira rasa, a partir de fórmulas conhecidas (bastante condicionadas tanto por uma tradição pouco compreendida, quanto pelas necessidades mercadológicas). Essas fórmulas não sustentam a consistência informativa social-cultural-histórica que requer uma coreografia de dança israeli. No Brasil observa-se que há algumas décadas faltam cursos de formação na área (outrora já promovidos e que geraram bons resultados).

Em Agosto de 1963 se realizaram em Jerusalém duas reuniões internacionais: “Oriente e Ocidente na Música” e “Encontro da Comissão Internacional Para a Música Popular”. Estes acontecimentos requisitaram a organização de uma quinta edição do festival de dança israeli. “Estávamos

obrigados a mostrar a arte de nosso povo, tanto a tradicional como a nova, para estes especialistas de todas as partes do mundo" (KADMAN, 1968, apud CURIEL e EDELMAN, p. 36)[110]. Para esta edição do festival, o *Kibutz* Dália recusou sediar o evento, visto que este exigia muito empenho de trabalho dos membros daquela comunidade, que não estavam disponíveis naquela ocasião. O evento foi, por isso, realizado em Beit Berl, um lugar bonito, que continha também a estrutura de um anfiteatro, porém com dimensões menores que o do *kibutz* Dália. O festival foi de duração de apenas um dia, e teve participação de 2600 dançarinos. Um fato importante nesse evento é que se realizaram "centros de aprendizagem", onde se ensinavam danças e canções dos diferentes grupos étnicos de Israel, tais como os iemenitas, os curdos, os árabes, os drusos, e as formas nacionais de dança que surgiram dentro do território, como a *hora*.

Para o sexto festival, em 1968, os membros do *kibutz* Dália aceitaram sediar o evento mais uma vez. Esta edição teve como motivo temático a comemoração dos vinte anos de existência do Estado de Israel. Assim como em outras edições anteriores, somou-se um total de 50.000 pessoas no decorrer de todo o evento, que ficaram acampadas em barracas de diversas cores, espalhadas ao longo de três colinas que rodeavam o gigante evento. A sensação de orgulho nacional sobre uma expressão autêntica de dança do novo Estado estava evidente no ar dos participantes (público e dançarinos) e organizadores. Como expressado por Gurit Kadman (1968, apud CURIEL e EDELMAN, 1993, p. 38):

> Se alguma vez houve uma certeza de que "o povo dança", foi dessa vez, com a extensão dos acampamentos, onde milhares de pessoas dançavam dia e noite, dando gritos de felicidade. Ficamos com a certeza de que esses encontros continuariam fazendo com que a tradição "Dália" não morresse e continuariam a demonstrar que as danças de Israel VIVEM E EXISTEM![111]

[110] Tradução própria do seguinte texto: "Estábamos obligados a mostrar el arte de nuestro pueblo, tanto el tradicional como el nuevo, frente a esta suerte de especialistas de todas partes del mundo."

[111] Tradução própria do seguinte trecho: "Si alguna vez existió una verdadera sensación de que 'el pueblo baila', fue esa vez, en la extensión, entre los campamentos, donde miles de personas bailando día y noche, dando gritos de felicidad. No quedó la sensación certera de que estos encuentros continuarían, haciendo que la tradición 'Dalia' no muera, y que demostrarían que las danzas de Israel ¡VIVEN Y EXISTEN!"

Esta foi, todavia, a última edição do Festival Dália. Outros festivais foram promovidos posteriormente, como o Festival Tzemach, que ocorria ao sul do lago Kineret, o qual já se extinguiu, e o Festival Karmiel, que acontece na cidade homônima e ainda hoje existe. O Festival Karmiel, criado em 1988 por Ionathan Karmon[112] (1931-2020), é atualmente o maior evento de dança israeli que existe no planeta, reunindo em cada edição mais de 5.000 bailarinos de Israel e de outros países e mais de 250.000 espectadores, que durante os incessantes dias do evento circulam pela cidade de Karmiel e pelas atividades do festival (como *workshops*, *chuguim*, *harkadot*, apresentações...).

Mas estava claro que o Festival Dália, com todas as suas edições, havia cumprido com excelência o seu papel: consolidou o reconhecimento da dança israeli como uma forma autêntica de expressão cultural nacional.

2.4 – Festivais de dança israeli no Brasil

A prática da dança israeli se estendeu para outros países, sendo muito bem recebida em diversas partes do mundo. As apresentações de grupos israelenses de dança israeli[113] (principalmente o de Ionathan Karmon e o de Sara Levi Tanay[114]) em diferentes países foi uma das principais ações que

[112] Ionathan Karmon foi um importante coreógrafo de dança israeli que alcançou projeções não apenas nacionais, em Israel, mas também internacionais. Destacou-se pelo seu jeito diferenciado de criar coreografias de dança israeli, que combinava elementos dessa dança popular com outros mais modernos. Fez parte de delegações de festivais em Paris, Oslo, Amsterdam, Bruxelas, Roma e Edimburgo. Foi eleito para ocupar o posto oficial de Representante Artístico do Grupo de Dança Nacional. Em 1958, seu grupo foi para os Estados Unidos, onde se apresentou na *Broadway* e no *Radio City Music Hall*, em Nova Iorque. Foi diretor artístico do Teatro Olímpia de Paris. Quando retornou definitivamente a Israel em 1979, fundou o grupo de dança israeli, de Jerusalém, *Lehaká Ierushalaim* (ainda hoje existente), no qual trabalhou até 1983. Criou o Festival Karmiel, em 1988, o maior evento do mundo de dança israeli. Ocupa até hoje o patamar de reconhecimento como o melhor coreógrafo de dança israeli de todos os tempos.

[113] A primeira vez que um grupo de dança israeli se apresentou no exterior foi em 1947, no 1º Festival Mundial para a Juventude Democrática, em Praga. Gurit Kadman foi quem tinha se encarregado de preparar um grupo de bailarinos para este evento e reuniu três pares de dançarinos de kibutzim para tal função, ensaiando algumas semanas com eles.

[114] Sara Levi Tanai (1910-2005), descendente de família do Iêmen, criou a *Lehaká Inbal,* que realizou importantes apresentações, que promoveram a popularidade da cultura ieminita em meio ao público israelense e também internacionalmente. Tratou-se de um grupo profissional de

propiciaram a visibilidade internacional para esta expressão cultural de Israel. Essas exposições coreográficas inspiraram a formação de grupos de dança israeli em vários outros países. Isso foi um chamariz para muitas pessoas irem estudar *rikudei am* em Israel e/ou de convidarem professores e coreógrafos da área para ministrarem aulas em seu meio. Disseminou-se nas comunidades judaicas da diáspora o hábito cultural da dança israeli, tanto por meio da prática da *harkadá*, quanto de grupos que se estruturam com o objetivo de apresentar suas coreografias. O termo hebraico para se referir a um grupo de dança israeli é *lehaká*.

Atualmente, em diferentes partes do Brasil, a dança israeli é uma prática cultural e artística incentivada no meio dos judeus, estando inclusa na grade curricular de muitas escolas israelitas e fazendo parte da oferta de atividades de vários clubes, movimentos juvenis, instituições e sedes judaicas. Espíndola (2005) conta que a Organização Sionista Unificada do Brasil, através de seu Departamento de Cultura, ao notar que havia um movimento no país com iniciativas para introduzir e valorizar a dança israeli em suas comunidades judaicas, resolveu publicar um material didático destinado a professores e coreógrafos da área. Em relação a esse material, a autora destaca:

> Entre as premissas iniciais – por que dançar? – o texto enumera: primeiro, por ser uma expressão cultural do povo judeu. Segundo, por aglutinar pessoas identificadas com esta cultura. A chamada "linguagem dos pés" estabelece um elo capaz de unir judeus do mundo todo. A publicação sugere que instrutores usem a dança como fator socioeducativo, promovendo um ambiente agradável, de modo que os grupos se tornem espaços de convivência judaica e social. Em resumo, a equação propõe: DANÇA = PASSOS + SIGNIFICADOS + AMBIENTE. (ESPINDOLA, 2005, p. 25)

Muitas pessoas proativas passaram a trabalhar em prol da dança israeli em suas comunidades judaicas, organizando diversos eventos de *harkadá*, formando suas *lehakot*[115] e promovendo festivais. No Brasil, a vitalidade do circuito de *lehakot* está diretamente vinculada com o acontecimento dos festivais de dança israeli realizados no país. A maioria destas *lehakot* são de caráter

dança que misturava elementos culturais ieminitas e de suas danças tradicionais com elementos da teatralidade e da dança moderna.

[115] Relembrando que *ot* é um sufixo para flexão plural de palavra feminina, na gramática do hebraico.

amador e encontram justamente nestes festivais um espaço garantido para se apresentarem e serem vistas por um grande público. Não são muitas as que têm um nível mais profissional e que realizam seus próprios espetáculos alugando particularmente teatros. Várias instituições judaicas (escolas, clubes, sinagogas, movimentos juvenis e outras) até chegam a organizar suas próprias apresentações e espetáculos, porém, geralmente, estas não incluem grupos que não tenham com elas os devidos vínculos institucionais (a não ser que seja uma *lehaká* convidada).

Durante todo um ano letivo (ou, muitas vezes, metade disso) várias *lehakot* realizam ensaios e montagens coreográficas exclusivamente para participarem destes festivais. Estes festivais se caracterizam não apenas como um lugar para apreciações estético-artísticas, mas como um momento de encontro comunitário que reúne pessoas judias de distintas cidades, estados e países, onde todos se divertem dançando, namorando, socializando e aproveitando as novidades do lugar que estão visitando (caso não sejam de grupos da cidade do festival). São ocasiões que colocam em evidência a equação "DANÇA = PASSOS + SIGNIFICADOS + AMBIENTE" (ESPÍNDOLA, 2005, p. 25), mostrando a importância da dança israeli para o fortalecimento de um autorreconhecimento (singular e grupal) identitário judaico no mundo contemporâneo.

O primeiro festival de dança israeli no Brasil foi organizado no Rio de Janeiro por Rosete Roizenblit Rubin (1938-)[116]. Filha de mãe polonesa e pai búlgaro, cresceu em uma família muito politizada e muito envolvida com o movimento sionista. Pelas referências familiares, ela seguiu um caminho de vida sempre vinculado a instituições e organizações judaicas responsáveis por ações sociopolíticas que pensam o fortalecimento da cultura e identidade judaica em sua comunidade. Ela integrou a mesa diretora da Organização Sionista Unificada do Rio de Janeiro (OSURJ), foi vice-presidente da *Naamat* Pioneiras (organização feminina sionista), fez parte do diretório de pais da Escola Israelita Avraham Liessin e, em seguida, em 1972, foi chamada para ser diretora de Cultura Judaica do Clube Hebraica - Sociedade Cultural Esportiva e Recreativa.

[116] Conversa com Rosete Rubin disponível em: https://youtu.be/7zJqgTpTDOU

A partir daí, começou a organizar neste clube grandes eventos vinculados às tradições israelitas.

Nessa época, representantes de movimentos juvenis judaicos foram até este clube solicitar um espaço para que eles pudessem fazer sua *messibá* (festa comunitário-judaica), que seria dedicada à dança israeli. Rosete Rubin, além de toda a sua vida política de cunho judaico e sionista, era uma amante da dança israeli, tendo inclusive atuado como professora nessa área na escola israelita *Talmud Torah*. Sendo assim, ela apoiou de imediato a iniciativa daquele grupo de jovens que vieram solicitar espaço para aquele propósito. Fez isso, porém com uma condição: que o evento fosse reconhecido como uma ação do clube Hebraica-Rio. Esta instituição assumiu, então, a frente da organização do evento para promover a festa almejada por esses movimentos juvenis judaicos. A esse primeiro evento, em 1972[117], foi dado o nome Festival de Dança Israeli. O resultado foi simples, no que diz respeito à produção, mas ali se plantou uma semente que passou a crescer gradativamente. No ano seguinte, grupos de diferentes estados se interessaram em vir participar desse festival, mudando, então, o nome para Festival Nacional de Dança Israeli (FENDI).

Rosete Rubin pensava em uma música para se colocar de fundo para representar o festival (como um *jingle* em anúncios de divulgação ou durante o próprio evento), para ser sua marca. Escutou, ao acaso, ao passar por um ensaio de um outro grupo, uma tradicional música denominada *Hava Netze Bemachol* (“Vamos sair em dança”, em Hebraico). O título do festival foi, desta forma, batizado com o acréscimo desse nome. Hoje, o festival mantém como título somente *Hava Netze Bemachol*[118], se caracterizando não apenas como um evento nacional, mas internacional, acolhendo grupos de outros países. Esse festival é o único de dança israeli no Brasil que contém o caráter competitivo, com premiação definida por um júri seleto.

[117] Divulgou-se durante muito tempo o ano de 1970 como o referente à primeira edição, mas Rosete Rubin, a fundadora do festival, garante que foi em 1972.

[118] Música disponível no link: https://www.youtube.com/watch?v=HWI8IyNHZzw A dança desse vídeo é uma coreografia de Rivka Sturman, criada em 1945.

Em 1989, embasado neste festival, o Clube Hebraica-Rio criou a versão infantil, denominada *Atid* (“Futuro”, em Hebraico), para dar espaço para apresentações de turmas desde idade de *baby class* até de pré-adolescentes. Desde então, o festival da Hebraica-Rio organiza uma espécie de combo em um final de semana no ano (geralmente entre os meses de outubro e novembro), que conjuga os shows do *Atid* pela tarde e o *Hava Netze Bemachol* à noite (além de outras atividades, como *harkadot* e *worshops* nos horários vagos entre ambos).

Da direita para esquerda: a primeira foto é de Rosete Roizenblit Rubin ao lado de seu amigo Herri Rosemberg, conduzindo a cerimônia do Festival Nacional de Dança Israeli (FENDI) – *Hava Netze Bemachol*, em 1981. A segunda foto é de Rosete Roizenblit Rubin, em 1975, com dançarinas do FENDI. Ambas as fotos pertencem ao arquivo do Clube Hebraica - Sociedade Cultural Esportiva e Recreativa, do Rio de Janeiro.

Apresentações de *lehakot* no 1º Festival de Dança Israeli, em 1972. Ambas as fotos pertencem ao arquivo do Clube Hebraica - Sociedade Cultural Esportiva e Recreativa, do Rio de Janeiro.

No Rio de Janeiro, também houve um outro festival de dança israeli, denominado *Hora Habikurim*, criado pelo coreógrafo Luiz Filipe Barbosa (1968-2020)[119]. Sua primeira edição ocorreu em 1 e 2 de Julho, de 1994. Na época, ele trabalhava no Clube Israelita Brasileiro (CIB), do Rio de Janeiro, e, por isso, ansiava fazer acontecer um festival naquela instituição. Porém, havia ali um grande problema de logística e falta de recursos. Diante desta situação, Luiz Filipe Barbosa foi solicitar ajuda aos experientes organizadores do Festival *Hava Netze Bemachol*[120], que eram profissionais da Hebraica-RJ[121]. Estes vieram cedidos desta outra instituição para o ajudar e juntos formaram uma equipe de trabalho. Tal evento foi feito com extrema carência de verba. Pegaram emprestado com a Hebraica-RJ o palco do *Hava Netze Bemachol* para aquele festival e alguns outros equipamentos e materiais de estrutura para a produção

[119] Luiz Filipe Barbosa foi um importante coreógrafo e professor de dança israeli no Rio de Janeiro, trabalhando por mais de trinta anos nessa área e formando diversas gerações nessa prática cultural judaica. Coreografou e deu aulas em diferentes clubes, movimentos juvenis, escolas e sedes judaicas. Teve *lehakot* para todas as faixas etárias: infantil, infanto-juvenil, juvenil, adulto e de terceira idade. Era o diretor da *Phoenix* – Cia Judaica de Dança, uma reconhecida e respeitada *lehaká* carioca que existiu por quase três décadas. Destacava-se pela genialidade criativa de suas coreografias, que se caracterizavam por misturar a dança israeli com outros gêneros e técnicas de dança e por implementar uma narrativa e teatralidade em suas obras.

[120] Naquela época, as pessoas atuantes nessa área eram Maria Helena Wolf, a Vice-Presidente de Cultura do clube Hebraica-RJ, e os coreógrafos e professores dessa instituição Stella Luzes, Mauro Botner e Gabriel Aronson.

[121] História compartilhada por Stella Luzes (1966-), disponível em: https://youtu.be/wGlEirM4DXM

(*walktalks* para a equipe se comunicar, linóleo e outros). Conseguiram apenas pequenos apoios, colocando propagandas de algumas marcas na simples revista do evento (feita de maneira bem artesanal, com folhas xerocadas e grampeadas). Contavam com a venda da bilheteria para conseguir pagar os profissionais de luz e som.

Para definir a data do festival, chegaram à conclusão que este não poderia ocorrer no fim de ano, haja vista que se tratava de um período em que tradicionalmente ocorriam os outros festivais, inclusive o próprio *Hava Netze Bemachol*. Início de ano também não costuma ser um momento apropriado, pois é quando as pessoas estão de férias, viajando, descansando etc. Por isso, decidiram realizá-lo no meio do ano, pois, ainda que houvessem em outros estados alguns outros festivais que aconteciam em meses próximos, no Rio de Janeiro aquele seria o único desta época. Devido à data escolhida, definiu-se o nome do festival como *Hora Habikurim*, em referência à coincidente época da festa judaica de *Chag Habikurim* (Festa dos Primeiros Frutos).

A equipe organizadora (maioria da Hebraica-RJ) fez um levantamento dos grupos que costumam participar do Festival *Hava Netze Bemachol* e encaminharam cartas para suas instituições responsáveis, anunciando o acontecimento deste evento. Vieram 17 *lehakot* de escolas e clubes judaicos, do Rio de Janeiro e de São Paulo, de faixas etárias infanto-juvenil, jovem, adulta e de terceira idade. Os dias do festival foram preenchidos com *workshops* (como, por exemplo, de hidroginástica), *harkadot* e dois shows à noite. Apesar do festival ter sido muito bem avaliado pelos seus participantes, não houve uma segunda edição no ano seguinte, pelo fato de a Hebraica-RJ não se disponibilizar mais para o empréstimo de seus profissionais, estruturas e equipamentos. Ocorreu uma paralisação deste festival por três anos, só havendo uma outra, e última, edição em 1997.

O segundo festival de dança israeli realizado no Brasil, aconteceu em São Paulo, em 1979. Foi o Festival Nacional do Folclore Judaico “Anne Frank”, popularmente conhecido simplesmente pelo nome de Festival Anne Frank. Quem o idealizou e o concretizou foi o israelense Ishai Mehir. Este vivia em Israel quando neste ano de 1979 foi convidado pela *HaSochnut Hayehudit* (Agência

Judaica)[122], por indicação de seu antecessor, o israelense Guiora Kadmon (1937-2002)[123], para assumir a *shlichut* (uma liderança judaico-comunitária) do Clube "A Hebraica" de São Paulo. Ao aceitar, ele viajou ao Brasil, juntamente com sua esposa Iafa Mehir, para assumir essa função. Ishai Mehir tinha uma trajetória artística tanto na dança quanto na música. Por isso, no tempo em que trabalhou no Clube "A Hebraica" de São Paulo assumiu simultaneamente a *lehaká* da instituição[124], o coral e a orquestra. A *lehaká* era dirigida por ele, o coreógrafo, e por sua esposa que, formada em Educação Física, dava o preparo físico, treinamento técnico e a assistência de direção no grupo (e era também quem desenhava os figurinos para as apresentações).

Ishai Mehir era um *sheliach* (líder judaico-comunitário) muito produtivo. Além de atuar com esses grupos artísticos de dança e música, ele promoveu eventos de temática judaica no clube (como, por exemplo, o de *Iom Haatzmaut*, conforme citado pelo mesmo[125], e vários outros) e assumiu a frente do movimento

---

[122] Essa Agência Judaica foi uma organização que, antes da fundação de Israel como Estado, representava os judeus da região, fazendo uma intermediação entre estes e o governo britânico. Posteriormente, conforme ocorre até hoje, envolveu-se com as comunidades judaicas da diáspora, dando estrutura para elas e assumindo responsabilidade sobre os imigrantes que optam em fazer *aliá*, recebendo-os em centros de absorção em Israel, assim como também auxilia as instituições israelitas de qualquer parte do mundo em necessidades diversas.

[123] Guiora Kadmon, um israelense que trabalhou com dança israeli no clube "A Hebraica" de São Paulo, realizando importantes ações para o fortalecimento dessa expressão cultural naquela comunidade judaica. Ao assumir a *shlichut* na instituição, transformou seu perfil de um clube esportivo em um clube social judaico-cultural. Dançou no grupo israelense do consagrado coreógrafo Ionathan Karmon, viajando com este por diversos países. Foi paraquedista do exército de Israel e viveu no Kibutz Merchavia. Muitos que conviveram com ele citam uma frase que ele dizia: "fazer dança israeli é fazer sionismo com os pés". Organizou seminários de dança israeli pelo Brasil, fundou *lehakot* na Hebraica de São Paulo e foi o diretor geral do primeiro Festival Carmel (o maior de dança israeli fora de Israel). Criou poucas coreografias de roda, sendo que uma se fixou bem no repertório dos amantes de *harkadá*: *Shir Sameach* (tradução: Canção Alegre). Preparou toda uma geração de professores e coreógrafos de dança israeli, que até hoje estão em atividade. No Brasil, foi incentivador do movimento da dança israeli não apenas em São Paulo, mas também em outros estados, como Porto Alegre, e outros países, como Argentina. Reconhecido por todos como um líder comunitário comprometido, proativo, sensível, humano, companheiro, comunicativo e intensamente carismático. Quem teve a oportunidade de conviver com Guiora Kadmon refere-se a ele de forma muito emocionada pela profunda marca que ele deixou em suas vidas e frisam: marcas carimbadas não apenas nas suas vidas, mas de uma comunidade judaica inteira e de toda a dança israeli no Brasil, naquela época e ainda hoje. Vídeos de relatos sobre Guiora Kadmon disponível em: https://www.youtube.com/watch?v=2jtUMATgWsM

[124] Para evitar equívocos no entendimento dos fatos históricos, é importante frisar que essa sua *lehaká* não foi a primeira desta instituição.

[125] Conversa com Ishai Mehir disponível em: https://youtu.be/ob79b2w4VYI

juvenil judaico *Lapid Hanoar*. Sua relação com o clube foi muito positiva visto que, segundo ele, este o apoiava em todas as suas propostas e projetos. Para a realização do Festival Nacional do Folclore Judaico "Anne Frank", não foi diferente. Ao ter conhecimento da existência de mais grupos de dança israeli de outros estados (como Curitiba e Rio de Janeiro), resolveu promover um encontro nacional naquela instituição onde estava trabalhando.

Houve participação, nessa primeira edição, de um total de 15 *lehakot*. Era um festival de música e dança. Neste, as apresentações das coreografias das *lehakot* eram acompanhadas com música ao vivo, tocadas e cantadas pelos conjuntos da Hebraica. O Festival Anne Frank teve apenas duas edições (1979-1980), que foi justamente o período de estadia de Ishai Mehir no Brasil. Quando ele voltou para Israel, este festival se extinguiu.

Em 1981, por inciativa de Marcos Arbaitman, criou-se nesta mesma instituição (Clube "A Hebraica" de São Paulo) o grandioso e renomado Festival Carmel, ainda hoje existente. Segundo ele[126], a sua inspiração para promover um evento como esse se deu quando ele assistiu na cidade de Ako, em Israel, um pequeno festival local de dança israeli chamado Carmel[127] (em referência a um monte da região). Assim, ele contagiado pelo que assistira, decidiu organizar semelhante evento de dança israeli no Brasil e tomou emprestado o título Carmel para denominar o festival e implementá-lo como novo nome do grupo institucional, que até aquele momento se chamava *Lehaká Hebraica*[128] (o nome *Lehaká Carmel*, que passou a ser utilizado desde então, continua sendo o atual).

---

[126] Conversa com Marcos Arbaitman disponível em: https://youtu.be/Gzdj0U51tuU

[127] Muitas pessoas pensam que o nome Carmel toma como referência o nome Karmiel, o maior festival do mundo de dança israeli. Porém isso é improcedente, visto que o Festival Carmiel surgiu em 1988 e o Carmel em 1981.

[128] Conforme consta no site https://helio71.wixsite.com/grupo-de-danca , organizado por Helio Plapper, o grupo de danças d'A Hebraica (*Lehaká Hebraica*) foi fundado em 1974, quando da chegada do coreógrafo Guiora Kadmon em São Paulo. Com seu lema de "ensinar o sionismo pelos pés", ele cativou uma boa quantidade de jovens para integrar o grupo. Esta passou a ser a *lehaká* representativa da instituição, realizando apresentações em lugares diversos (em São Paulo e outros estados do Brasil e também no exterior), tanto dentro de eventos da comunidade judaica quanto fora. A *Lehaká Carmel* (seu atual nome) é hoje um dos grupos de dança israeli mais antigos do Brasil, conseguindo durante todo esse tempo manter o status de um dos melhores do gênero, em âmbito nacional.

Arbaitman queria que a Hebraica não fosse apenas um clube comum, mas uma instituição com valores judaicos e viu a dança israeli como um poderoso instrumento para se alcançar este propósito. Como importantes aspectos da dança israeli, ele reconhece a ideia de tradição, que fortalece o valor dado aos conhecimentos judaicos passados de geração para geração, e a sua característica social, que promove encontros entre membros de uma comunidade. Como colocado por Arbaitman, o Festival Carmel tinha um objetivo: a manutenção da continuidade judaica. A continuidade judaica era o seu ideal. As ações da Hebraica, segundo ele, não visavam apenas promover o esporte, a música, a dança, o encontro social por si só, mas era tudo pelo ideal da continuidade judaica.

Naquele ano de 1981, o Clube “A Hebraica” de São Paulo estava ainda sob a gestão presidencial de Henrique Brobow (1927-2013), sendo Arbaitman o seu vice, que assumiria no ano seguinte aquele posto principal. Brobow, mesmo que não fosse um entusiasta da dança israeli, autorizou que ele promovesse o tão almejado festival, contanto que qualquer ônus ao clube fosse resolvido na sua futura gestão. Arbaitman concordou com a ideia e, então, assumiu com afinco a responsabilidade de fazer concretizar esse evento. Como a Hebraica não estava com recursos para arcar com um evento daquela proporção, ele foi recorrer ao patrocínio de um amigo pessoal seu, o banqueiro Joseph Yacoub Safra (1938-2020). Este custeou inteiramente o festival nesta edição e em muitas outras mais.

Arbaitman contratou Guiora Kadmon, com quem tinha muito boa relação, para ser o diretor geral e artístico, trazendo-o de Israel ao Brasil novamente (a sua primeira *shlichut* foi durante a década de 1970). A proposta do Festival Carmel era que esse fosse não somente um evento nacional, mas latino-americano. Guiora Kadmon fez o trabalho de viajar para diferentes países da América Latina para convidar grupos para se apresentarem nesse festival em São Paulo (ele era uma pessoa muito carismática, muito bem relacionada no meio e respeitado como uma importante referência da dança israeli).

Logo nessa primeira edição o festival atingiu uma enorme dimensão, fato este que pegou Guiora Kadmon de surpresa, o qual foi salvo por pessoas da

Lehaká Hebraica[129], que voluntariamente resolveram o ajudar para que o evento não virasse um caos. Estas pessoas assumiram a recepção dos diversos grupos de fora, organizando suas acomodações, resolvendo os vários imprevistos relativos à produção executiva, confeccionando os crachás e diplomas dos participantes e auxiliando na organização artística do show. Ao final, o festival acabou sendo um sucesso, mas despertou-se a consciência da necessidade de ter sempre uma grande equipe de profissionais e voluntários para fazer esse grande evento funcionar dentro dos conformes. Segundo informado por Nathalia Leiderman Benadiba, (1981-), que está há mais de dez anos na coordenação do Departamento de Danças da Hebraica e na direção geral e artística do Festival Carmel, hoje conta-se anualmente com uma equipe de trabalho composta, em média, por aproximadamente 300 pessoas, juntando voluntários[130] e profissionais da Hebraica (de vários setores da instituição).

A primeira edição foi oficialmente denominada como Carmel - I Festival Latino-Americano de Dança e Música Israeli. Ainda que o fato de ter tanto dança quanto música pareça uma ideia referenciada no Festival Anne Frank, Arbaitman em seu discurso não confirma essa informação, mas a justifica como uma relação íntima pessoal com a música e por acreditar que ambas as artes estão imbricadas. A ideia de ser um evento tanto de dança quanto de música não foi elaborada da mesma maneira como se fez no Festival Anne Frank, com conjuntos musicais tocando e cantando ao vivo para os grupos de dança. Dentro da programação dessa primeira edição do Festival Carmel havia os shows de dança (a maior parte do evento voltava-se para esta arte) e um outro específico só de música. As danças eram acompanhadas com as suas trilhas musicais gravadas mesmo. Nos anos seguintes, o Festival Carmel passou a ser exclusivo para apenas a dança israeli. Além das *lehakot* de São Paulo, nesta primeira edição vieram grupos de Curitiba, Porto Alegre, Rio de Janeiro, México e Argentina.

[129] Os relatos dessas pessoas que trabalharam na equipe de apoio de Guiora Kadmon estão disponíveis no vídeo no seguinte link: https://www.youtube.com/watch?v=1n78K0e65EE

[130] Maioria dos voluntários são dançarinos das *lehakot* do clube.

Na imagem consta um modelo de crachá dos participantes desta primeira edição. A foto comprova o antigo nome do festival, que incluía música.

Com o tempo, o Festival Carmel expandiu as suas fronteiras para além da América-Latina, recebendo grupos de países de outros continentes, como Estados Unidos, Panamá e, com frequência, de Israel[131]. Alcançou o status de ser o maior festival de dança israeli fora de Israel, acolhendo uma média de 100 grupos de diversos lugares, totalizando uma quantidade de mais de 2000 dançarinos de todas as idades. O aspecto grandioso (tamanho do palco, número de público e dançarinos, a volumosa programação do evento, e outros) e glamouroso (alta produção, com requintada infraestrutura de iluminação, equipamentos tecnológicos de última geração, cenários bem elaborados, shows com artistas famosos etc.) passou a caracterizar bastante a identidade desse festival.

[131] Segundo Nathalia Leiderman Benadiba, esse vínculo com grupos de Israel se fortaleceu quando o coreógrafo israelense Oren Halaly havia assumido a coordenação do Departamento de Danças da Hebraica e a direção do Festival Carmel, durante alguns anos da primeira década dos anos 2000.

Foto cedida por Nathalia Leiderman Benadiba. Consta nessa imagem o registro de uma apresentação no Festival Carmel, cuja coreografia reunia os diversos grupos da Hebraica (instituição sede do evento). As pessoas do meio da dança israeli costumam chamar de “dança massiva” coreografias que unem dois grupos ou mais.

Um outro festival de São Paulo que movimentava bem o circuito da dança israeli em âmbito nacional era o Festival de *Iom Haatzmaut*, que ocorria no Círculo Esportivo Israelita Brasileiro Macabi-Tremembé[132]. O nome, que se refere a data comemorativa da independência do Estado de Israel (14 de Maio de 1948), acabou definindo o mesmo mês (não necessariamente o mesmo dia) como o seu período de acontecimento. Como se tratava de um evento realizado em um clube de campo, o clima do festival acabava tendo um envolvimento direto com aquele ambiente. Diferentemente da proposta glamourosa que caracterizava o Festival Carmel, este evento trazia uma ideia que solicitava uma

[132] O Clube Macabi não se concentra em uma sede única. Uma parte dele se localiza na Av. Angélica, 634, no Bairro Santa Cecília, onde seus sócios costumam frequentar para fazer atividades durante a semana, como natação, academia, aulas de modalidades esportivas diversas, etc. A outra parte se localiza em região mais afastada, na Avenida Nossa Senhora da Cantareira, 4128, no município de Tremembé, servindo como um clube de campo da instituição, propício para as pessoas irem nos finais de semana e relaxarem respirando um ar mais puro, curtirem uma piscina, descansarem em redes, fazerem churrasco, etc.

estrutura mais modesta, que implicava em desfrutar da natureza juntamente com a vivência da dança israeli. Participantes vinham e se instalavam em barracas no meio de gramados, faziam rodas de violão, mergulhavam na enorme piscina do clube, viviam intensamente as relações sociais no evento (não tinham para onde ir à cidade e se dispersar, por se tratar de um terreno afastado) e aproveitavam o ar fresco daquele lugar. Em meio a tudo isso, ocorriam as apresentações de dança israeli e os eventos de *harkadá*. Conforme jocosamente denominou Luiz Schuchman (1956-)[133] em entrevista concedida[134], este era um "Festival de *Iom Haatzmaut* Country", "Festival de *Iom Haatzmaut* Ecológico".

Mesmo com toda a dificuldade de verba e patrocínios, o festival foi crescendo bastante durante o tempo de sua existência, caracterizando-se como um grandioso evento nacional de dança israeli, que contava com participação quase que total das *lehakot* de São Paulo, e algumas de outros estados, como do Rio de Janeiro, Curitiba e Porto Alegre. Este festival foi evoluindo junto com o clube. No primeiro ano do festival não se tinha ginásio no clube e o palco foi montado a céu aberto, no meio da grama. No segundo ano, já havia sido construído o teto do ginásio, mas ainda sem as paredes. Foi neste esboço de ginásio onde ocorreram as apresentações nesta edição. A partir do terceiro ano de festival, o ginásio já estava concluído e passou a ser o tradicional lugar de todas as apresentações nas demais edições.

O Festival de *Iom Haatzmaut*, durante basicamente todo o seu período de existência, que durou do final dos anos de 1980 até o início da década dos anos 2000, foi realizado sempre com muita limitação de verba e patrocínios. O sucesso do evento se deve a toda a dedicação apaixonada e financeiramente despretensiosa da equipe organizadora, constituída por profissionais do clube e de voluntários (em sua maioria, pessoas de movimento juvenil judaico e de *lehakot* do clube). O término do festival foi consequência da crise financeira que o clube começou a vivenciar, tendo um número ínfimo de sócios. Chegaram até a vender parte do grande e belo terreno do clube de campo para segurar o problema econômico institucional. A nova diretoria resolveu focar mais nos

[133] Luiz Schuchman (1956-) foi diretor social, diretor de juventude, vice presidente social e vice presidente de juventude do clube ao longo de uma década e meia.

[134] Conversa com Luiz Schuchman disponível em: https://youtu.be/vOUQX52WeIc

esportes para tentar alavancar a situação do clube, deixando de investir na dança israeli. Assim, extinguiu-se esse tão expressivo festival para a comunidade da dança israeli do Brasil.

Em Curitiba também houve um festival que, mesmo que tenha se realizado apenas em três edições (1988, 1989, 1990), foi sucesso de crítica durante seu período de existência. O Festival *Alon*, criado, produzido e coordenado por Ricardo Sasson (1966-) e Vitor Aronis (1962-), trazia a peculiar característica de ser um evento exclusivo para a faixa etária infanto-juvenil. A história de sua fundação intercepta-se com as circunstâncias do funcionamento das *lehakot* da comunidade judaica de Curitiba. Desde o ano de 1964 até 1985, funcionou o grupo curitibano de dança israeli *Lehaká Kineret*, considerado, durante o seu tempo de atuação, o melhor do gênero, em âmbito nacional. Um grupo muito influente no cenário da dança israeli do Brasil, que, pela excelência da qualidade profissional de seus dançarinos e das suas coreografias, inspirou e estimulou a formação de muitas outras *lehakot* em outros estados. Porém, como a comunidade judaica curitibana é bastante pequena, a *Lehaká Kineret* foi o único grupo local durante mais de uma década. Na segunda metade da década de 1970, Ieda Bogdansky (1961-) criou o grupo infanto-juvenil *Kineretinho*, posteriormente denominado *Lehaká Haemek*[135]. A fundação desse grupo foi motivada para abarcar um público mais novo, interessado em praticar dança

[135] Ieda Bogdanski (1961-) se iniciou na dança israeli com 14 anos como dançarina do grupo *Kineret*, do Centro Israelita do Paraná (CIP). Não havia começado antes, pois não existia qualquer oferta de aulas ou grupos para um público mais novo. Na mesma época em que dançava no grupo *Kineret*, ela integrava o movimento juvenil judaico sionista *Ichud Habonim*, que em muitas ocasiões organizava viagens com turmas para acampamentos (atividade chamada de *machané*, dentro da comunidade judaica). Nessas atividades, ela, que integrava a equipe responsável pela turma, experimentou ministrar algumas aulas para meninas pré-adolescentes. As meninas, que participaram daquelas aulas, ficaram bastante entusiasmadas com a dança israeli e pediram para que Ieda Bogdansky abrisse um grupo para que elas pudessem praticar continuamente aquela expressão cultural. Assim, inaugurou-se o grupo infanto-juvenil *Kineretinho*, que teve o apoio do Centro Israelita do Paraná (CIP). Em 1978, o *Kineretinho* já estava viajando para se apresentar no festival de dança israeli *Hava Netze Bemachol*, do Rio de Janeiro. Posteriormente, o nome do grupo foi trocado para *Haemek*, em referência ao título de uma coreografia tradicional folclórica de autoria do coreógrafo israelense Ionathan Karmon, que fazia parte do repertório do grupo *Kineret*. Em 1985, o *Kineret* acabou e o *Haemek*, passou a assumir a responsabilidade de representar Curitiba na dança israeli. Isso acabou modificando o caráter do grupo, que depois de alguns anos passou a ser composto por dançarinos jovens e adultos.

israeli. Em 1985 extinguiu-se a *Lehaká Kineret*, sobrando apenas a *Lehaká Haemek* para representar a colônia de judeus da cidade.

Ricardo Sasson assumiu a direção da *Lehaká Haemek* em 1986 (ano seguinte ao término da *Lehaká Kineret*) e almejava fazer jus ao caráter desta como grupo representativo da dança israeli da comunidade judaica local. Como o grupo não tinha o nível do *Kineret* para estrelar um espetáculo, nem de ser grande destaque em festivais de dança israeli como fazia aquele extinto grupo, Ricardo Sasson conversou com Vitor Aronis[136] sobre a possibilidade de realizarem um festival de dança israeli em Curitiba para dar protagonismo à *Lehaká Haemek*. A escolha do nome *Alon* (que significa cedro ou araucárias) para o festival, segundo Ricardo Sasson[137], se deve ao fato de Curitiba ser uma cidade caracterizada por ter muitas araucárias, logo o título pretendia fazer referência à vegetação da cidade para fazer a ligação entre o evento com o seu lugar de acontecimento.

[136] Vitor Aronis foi contratado para trabalhar como *sheliach* do movimento juvenil judaico *Habonim Dror* e ser responsável pelas atividades de juventude na comunidade.

[137] Conversa com Ricardo Sasson disponível em: https://youtu.be/Fd2pfIqTg0g

Troféu de participação, feito de imbuia, uma típica madeira da região do Paraná. O símbolo no troféu são dois dançarinos com pinheiros atrás, em forma e número de braços da *menorá* (candelabro de sete cabeças, símbolo tradicional dos judeus).

A primeira edição do Festival *Alon*, em 1988, foi realizada no salão do Centro Israelita do Paraná (CIP), onde já havia um palco e tinha uma condição razoável para receber esse tipo de evento. Não havia muitos recursos e verbas para altos investimentos em infraestrutura. Participaram grupos infanto-juvenis do Rio de Janeiro e São Paulo, além do *Haemek*. Mesmo com o modesto formato, o evento foi muito bem recebido pelas críticas. Na segunda edição, somaram-se também grupos infanto-juvenis de dança israeli da comunidade judaica de Porto Alegre. Devido à boa repercussão da primeira edição, o Festival *Alon* conseguiu para as duas outras edições melhores apoios e patrocínios, como do Banco da Cidade e da prefeitura de Curitiba.

Com o crescimento do festival, os shows passaram a ser feitos no ginásio do CIP, criando uma melhor estrutura, com um palco maior e mais apropriado para aquele tipo de apresentação. Além de todas as atividades realizadas na

sede do CIP, alguns grupos que se apresentavam no festival dançaram também na Feira do Largo da Ordem (um importante ponto turístico da cidade, muito frequentado nos Domingos), expondo a dança israeli também para a população não judaica. Nesta segunda edição, contou-se com a participação do professor e coreógrafo argentino Sílvio Berlfein, reconhecido e respeitado pelas suas atividades de dança israeli voltadas para crianças. A terceira edição caracterizou-se por estrutura semelhante à da segunda, acolhendo grupos das mesmas cidades, realizando shows e *harkadot* na sede do CIP e na Feira do Largo da Ordem e recebendo um visitante internacional para dar atividade, sendo desta vez o renomado coreógrafo israelense Moshé Telem. Segundo Ricardo Sasson, durante as três edições, o festival era composto por uma média de 8 a 12 grupos participantes, com dançarinos entre 12 e 16 anos. Como desde o início da criação do Festival *Alon* tudo estava muito centrado nas figuras de Ricardo Sasson e Vitor Aronis, quando ambos resolveram não mais tomar a frente de sua produção e coordenação, este evento cessou suas edições.

Um outro festival bastante expressivo na cena brasileira da dança israeli, que ainda existe em contínua atividade, é o Festival *Choref*, realizado bianualmente na cidade de Porto Alegre. Esse festival foi fundado em 1986, por uma iniciativa liderada pela curitibana Ieda Bogdansky. Ela havia sido chamada pela Federação Israelita do Rio Grande do Sul, em 1985, para ir morar em Porto Alegre e trabalhar com o grupo gaúcho *Lehaká Kadima*[138]. Conforme narrado pela mesma[139], a ideia de se fazer um festival de dança israeli em Porto Alegre começou a partir de uma conversa informal junto com os bailarinos da *Lehaká Kadima*. Tal proposta foi depois crescendo e tomando forma e, então, resolveram escrever um projeto para apresentar à Federação Israelita da comunidade judaica gaúcha. A ideia era que o festival acontecesse no primeiro semestre,

[138] Segundo narra Espíndola (2005, p. 26), os jovens da comunidade judaica gaúcha foram inspirados a montar uma *lehaká* quando eles viram no Salão de Atos da PUC, em Novembro de 1978, uma apresentação do renomado grupo curitibano *Kineret.* A Federação Israelita do Rio Grande do Sul negociou a vinda da professora paulista Yudith Gantman (1951-), figura com vasta experiência de dança e formada em Israel, para iniciar o trabalho de dança israeli junto àquele grupo de jovens judeus, composto por alunos do Colégio Israelita Brasileiro, universitários e profissionais liberais. Assim, em 1979 funda-se a *Lehaká Kadima* (tradução: Avante), que, tendo sido assumida por diferentes coreógrafos no decorrer dos anos, existe hoje como um dos grupos de maior longevidade e de maior representação da alta qualidade da dança israeli no Brasil.

[139] Conversa com Ieda Bogdansky disponível em: https://youtu.be/NQ6p07koKaw

visto que a maioria dos demais festivais ocorriam no final do ano. Por isso, foi escolhido como título o nome *Choref*, cuja palavra hebraica traduz-se como inverno, período que ficou planejado para a realização do evento.

Um obstáculo inicial era o porte menor que aquela colônia judaica tinha em relação às outras acostumadas a promoverem festivais, como a do Rio de Janeiro e a de São Paulo. Não havia condições e estrutura para receberem tantos grupos e dançarinos. Para fins de controle numérico de participantes, Ieda Bogdansky propôs que aquele festival fosse composto apenas por grupos convidados. A quantidade estabelecida foi de 10 grupos convidados, além da *Lehaká Kadima,* somando uma média de 300 dançarinos para serem recepcionados. Convidaram 4 *lehakot* da Argentina, 1 do Uruguai, 1 de Curitiba, 2 do Rio de Janeiro e 3 de São Paulo. Estava previsto para haver apenas uma noite de show com as *lehakot*, no Teatro da OSPA (Orquestra Sinfônica de Porto Alegre), as quais, cada uma delas, só poderiam apresentar apenas uma dança. Essa condição foi colocada para que o show tivesse um tempo razoável, sem cansar a plateia por conta de uma duração excessiva. Caso algum coreógrafo tivesse interesse de apresentar outras danças, estas poderiam ser performadas durante outras atividades do festival (sem a mesma estrutura e requintes oferecidos por um teatro).

Conforme destacado por Ieda Bogdansky, o grande objetivo do festival não era apenas que as pessoas viessem se apresentar, mas que aquele fosse um encontro de jovens dançarinos. Por este motivo, o festival foi organizado com atividades manhã, tarde e noite, espalhadas por diferentes sedes de entidades israelitas da cidade, como o Centro Israelita (a base principal do evento), o clube campestre, a sinagoga e a escola. Houve um grande foco na *harkadá*, com muitas horas dedicadas aos *chuguim*. O Festival *Choref* foi quem inaugurou a tradição da “maratona de dança” nos festivais de dança israeli do Brasil, que é uma *harkadá* que dura a noite e a madrugada inteira até o amanhecer (era também nessa ocasião o momento mais propício para os grupos apresentarem suas coreografias que não puderam ser encaixadas no show do teatro). Toda a equipe que comandava a *harkadá* e os *chuguim* era de dançarinos da comunidade judaica gaúcha. Nesta edição, ainda não havia condições financeiras para fazerem altos investimentos chamando profissionais

estrangeiros renomados para desenvolverem atividades (já tem alguns anos que isso se tornou uma prática recorrente neste festival). Ieda Bogdansky realizou com seus dançarinos do *Kadima* um treinamento para a didática do ensino de coreografias de *harkadá*.

Houve um sincero engajamento e envolvimento da turma de dança do *Kadima*, de integrantes de movimentos juvenis judaicos e dos representantes comunitários (principalmente da Federação Israelita) para que tudo neste festival ocorresse de forma bem feita e dentro dos conformes. Toda conquista de patrocínios e apoios, a organização para recepcionar os grupos, para dar conforto à logística dos dançarinos e para fazer funcionar cada atividade do evento, tudo isso, foi concretizado com êxito graças ao esforço coletivo daquela comunidade judaica.

Depois da primeira e segunda edições do Festival *Choref*, que aconteceram em 1986 e 1987, este passou a ocorrer bianualmente devido a um acordo com a comunidade judaica do Uruguai que passou a realizar o seu Festival *Naguia* (a proximidade geográfica propiciava uma boa parceria entre ambas as comunidades). Assim, revezavam-se, entre si, com realização de seus festivais ano sim, ano não. O *Naguia* se extinguiu com o tempo e o *Choref* continuou e manteve o seu caráter bianual. Criou-se também em Porto Alegre o Festival *Darom* (tradução: Sul), o qual passou a preencher estes anos vagos. Trata-se de um festival específico da comunidade judaica gaúcha, o qual visa oportunizar espaço para todas as *lehakot* locais poderem se apresentar (muitas não conseguiam no Festival *Choref*, por se tratar de um evento reservado a grupos convidados). *Darom* é um festival aberto para qualquer *lehaká* da cidade (não de fora), seja do nível e faixa etária que for. O Festival *Choref* manteve durante muito tempo o seu caráter seletivo, preenchendo suas edições com os grupos mais representativos da comunidade local e com os convidados de outros lugares. Recentemente tem-se começado a experimentar a alteração deste formato, passando a funcionar com o modelo de inscrição aberta a quem tiver interesse em participar.

Tudo isso exposto, evidencia-se que o hábito cultural pela prática da dança israeli no Brasil é algo que foi crescendo e se consolidando no decorrer dos tempos em diversas colônias judaicas espalhadas pelo país. O

reconhecimento da importância que representa a equação dança = passos + significados + ambiente (ESPÍNDOLA, 2005, p. 25) motivou no Brasil a criação e promoção de festivais de dança israeli, que alimentaram e mobilizaram o meio das *lehakot* em vários estados. Mas se deve reiterar que, além dos festivais, bastante do cultivo ao hábito cultural da dança israeli, no Brasil e mundo afora, foi propiciado, em muito, pela disseminação da prática da *harkadá*.

2.5 – Articulação entre dança tradicional e dança contemporânea no fazer coreográfico: uma proposta de estudo teórico-prático para a dança israeli

O projeto que culminou no trabalho de campo, o qual gerou o espetáculo *O Jogo da Dança Israeli* tinha como proposição trazer a dança israeli para um contexto cênico contemporâneo. Expôs-se que o que se pretendia era criar uma dança contemporânea a partir deste tipo de expressão cultural de dança, reconhecida como tradicional e, até mesmo, folclórica. O capítulo anterior dedicou-se a explicar qual concepção sobre dança contemporânea embasava a proposta da exploração coreográfica com as dançarinas de dança israeli. E qual seria aqui o entendimento sobre tradição e/ou folclore para a abordagem de dança israeli? Esta é de fato uma dança tradicional/folclórica?

Há tempos, são geradas muitas discussões acerca da adequação ou não da atribuição do conceito de tradição e/ou folclore para a dança israeli. *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. A compreensão predominante é que este trata de elementos de uma cultura que, mesmo que não se tenha 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. Brandão explica que o

folclore carrega símbolos coletivos da afirmação de uma identidade de pátria, de povo. Coloca 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).

O conceito de folclore para a dança israeli 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. Contudo, há outras características que a associam 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* tem como significado "danças 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 dança israeli ao folclore se deve aos seguintes fatos: carrega o aspecto de um conhecimento que é passado de geração em geração, tornando-se uma prática tradicional; conforme acontece na *harkadá*, suas coreografias são bens culturais coletivizados para todo o povo (não tendo os seus autores o controle sobre o seu fazer-acontecer por outras pessoas); é uma expressão cultural que, através da música e dos códigos da dança, junta um grupo de pessoas para celebrarem os símbolos do judaísmo e de Israel; assume a significação de patrimônio cultural que serve à referência judaico-identitária para judeus das mais diversas partes do mundo.

A questão que vem, todavia, problematizando mais a atribuição do termo "folclore" para a dança israeli é o seu caráter de mutabilidade demasiado rápida. O antropólogo Luís da Câmara Cascudo (2001), em um ponto de vista não engessador sobre o folclore, aborda-o admitindo que dados recentes e informações do mundo contemporâneo podem ser assimilados por este tipo de manifestação cultural. Ele afirma 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 de uma geração de determinada 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)

Logo, Cascudo (2001) explica o folclore como uma expressão cultural que integra não apenas uma taxa de preservação, porém também uma certa taxa de mutabilidade. O antropólogo Hermano Vianna (2005) é outro que traz uma série de indagações e pertinentes discussões sobre o pensamento preservacionista em relação às manifestações populares tradicionais. Vianna (2005, p.4) aborda que dentro do pensamento sobre mutabilidade destas há a problematização acerca do que pode ser remodelado ou abandonado, sem perturbar os "padrões imperturbáveis". Segundo ele, tal ideologia instaura em vários meios uma postura de patrulhamento sobre a gradação da mudança, sendo isso um aspecto negativo. Para o autor essa régua para medir a mudança, que determinaria quando ela realmente se torna perturbadora, pode destruir o sistema móbil de funcionamento e de existência desses patrimônios imateriais[140], impedindo que surjam elementos novos que possam vir a se tornar populares e tradicionais no futuro. O novo agora pode vir a ser tradicional e/ou folclórico no futuro. E essa ideia, levantada por Vianna, pode tanto se referir às mudanças internas em cada expressão cultural tradicional já existente, quanto se referir ao surgimento de novas festas populares, como é o caso do baile funk, uma recente[141] tradição carioca. É neste contexto de argumentação que se concorda aqui em assumir o ponto de vista que reconhece a dança israeli como uma expressão cultural tradicional e, sim, folclórica. Ela é um novo tipo de manifestação tradicional, folclórica, e nem as atuais tendências de misturá-la com elementos da cultura musical pop da moda e com outras modalidades de dança a tiram desse lugar. Isso posto, a ideia do projeto para o desenvolvimento, teórico-prático, desta pesquisa consistia na proposição de borrar fronteiras, de imbricar abordagens

[140] Argumento semelhante ao da "dinâmica das águas vivas", conforme metaforicamente colocou Cascudo (2001, p.240).

[141] Recente para os padrões temporais das manifestações culturais reconhecidas como tradicionais.

sobre tradição e contemporaneidade. O espetáculo *O Jogo da Dança Israeli* foi construído a partir da proposta de colocar em cena esse tipo de dança tradicional situando-a em um contexto cênico contemporâneo.

A dança israeli foi trazida ao espetáculo pela via das histórias que as dançarinas contavam e pelas coreografias que elas executavam. Todas tiveram formação no Clube "A Hebraica" de São Paulo, instituição onde há *lehakot* para todas as idades e onde se promove *chuguim*, *harkadot* e o grandioso Festival Carmel. As três dançarinas já tinham décadas de vivência na dança israeli, logo as histórias expostas dentro do espetáculo permearam um abrangente território de abordagem sobre essa expressão cultural tradicional. Nos depoimentos de todas elas há diversos episódios que se referem às *lehakot* que dançaram e as apresentações que fizeram em festivais de dança israeli e em outros eventos; há referências a eventos de *harkadá* e alguns *rikudim* específicos; faz-se referência aos *chuguim*, em cenas nas quais as dançarinas mostram os ensinamentos de alguns *rikudim*; algumas delas falam sobre coreografias de outras *lehakot* pelas quais demonstram admiração; muitas coreografias, tanto de *harkadá*, quanto de *lehaká*, com toda uma série de passos tradicionais do vocabulário da dança israeli, são executadas pelas dançarinas em cena; as dançarinas emitem oralmente textos que expressam o quão essa dança folclórica desperta nelas o sentimento de pertencimento ao povo judeu e à sua cultura.

Tudo isso que integrou a peça emergiu a partir de um processo compositivo que se desenvolveu através da proposta de mergulhar no escuro (AGANBEM, 2009), valorizando um processo de criação aberto às descobertas inusitadas dos materiais que serviriam às cenas, ao invés de planejar antecipadamente um produto com configuração prevista. Aproveitou-se as singularidades de cada pessoa do elenco como material principal para as concepções cênicas. Adotou-se os valores éticos que regem a dança contemporânea (LOUPPE, 2012) dentro de todo o trajeto processo-produto do espetáculo. Desta maneira, foi trazida tal dança tradicional para o contexto de uma poética cênica de dança contemporânea.

CAPÍTULO 3: *O JOGO DA DANÇA ISRAELI*: PROJETO-PROCESSO-PRODUTO

3.1Realizando uma ação cultural

O projeto inicial tinha como proposta aprofundar a pesquisa desenvolvida durante o mestrado, cujo estudo se desenvolveu a partir da análise de um trabalho solo artístico, de autoria própria (*Rikud Vira-Lata*), visando identificar como a ideia de atravessamentos de fronteiras entre a tradição da dança israeli e abordagens contemporâneas em dança foi metaforizada através do corpo, do movimento e de soluções estéticas para uma configuração coreográfica (DAVIDOVITSCH, 2014). Para a pesquisa de doutorado pretendia-se prosseguir numa proposta nesta linha, porém com a intenção de adentrar um novo campo de abordagem, que era o olhar do diretor/coreógrafo na preparação de corpos educados e treinados na dança israeli para uma experiência em dança contemporânea.

Assim, o projeto para esta pesquisa começou com a proposição de experimentar estratégias pedagógicas para que os bailarinos de dança israeli conseguissem traduzir pelo movimento suas informações híbridas judaico-brasileiras, com fins compositivos para um espetáculo de dança contemporânea. Para isso, seria necessário, então, adentrar em campo e realizar uma ação cultural. Esta foi desenvolvida com três pessoas (por acaso, conseguiu-se apenas mulheres para participar[142]) da comunidade judaica de São Paulo, que praticam dança israeli. Antes de abordar diretamente as questões ligadas à compreensão do que seja ação cultural, é importante traçar um breve histórico do debate na área da política cultural que levou ao entendimento atual (ainda em construção) sobre tal termo. Há de fato bastante confusão sobre as diferenças entre os termos *democratização cultural*, *mediação cultural* e *ação cultural*, principalmente por parte daqueles que não se voltam para esse assunto em específico.

[142] Havia um homem no elenco que saiu logo no início do processo.

Pupo (2015) aponta a França como o lugar de referência onde germinaram os primeiros projetos de política cultural[143]. A primeira iniciativa na França descrita pela autora foi a de André Malraux, em 1959, através do Ministério da Cultura, que tinha como missão tornar acessíveis as obras capitais da humanidade ao maior número de franceses, garantindo um amplo público ao patrimônio cultural e favorecendo a criação das obras de arte (PUPO, 2015, p.133). Foi incentivada a construção de centros de cultura em diversas cidades francesas, descentralizando os investimentos antes voltados apenas para a capital, Paris. Malraux na sua proposta, porém, descartava qualquer noção de pedagogia, pois partia da crença que apenas a relação física e o contato direto com a obra, isso apenas, já era suficiente para proporcionar o choque estético, a fruição e o desejo de novas descobertas sobre a arte. Tal proposta trazida por Malraux é hoje denominada de *democratização cultural*. Anos mais tarde, já na década de 70, reconheceram-se fragilidades nessa proposição pelo fato de não se ter conseguido alcançar a amplitude almejada em relação ao público para a arte (este continuou sendo basicamente o mesmo durante todos esses anos depois dessa iniciativa). Identificou-se que havia uma "fratura a ser reparada entre obra e público" (PUPO, 2015, p. 134), o que desencadeou o início das iniciativas sobre *mediação artística*, que tem em vista fazer a intermediação entre o indivíduo e a criação artística.

Teixeira Coelho (2012, p. 70) fala que o sistema de produção cultural tem quatro fases básicas: 1. A produção (feitura) do bem cultural; 2. Sua distribuição aos pontos nos quais essa poderá ser acessada pelo público; 3. O seu momento de troca (dinheiro, na maioria das vezes); 4. A do consumo e do uso efetivo e de apropriação do bem artístico pelo seu público. Por essa ótica, a proposta de Malraux teria deixado de alcançar a quarta fase, visto que, mesmo com as obras produzidas, distribuídas e colocadas a acesso gratuito ao público (chegando assim à terceira fase), este indivíduo, se não conseguisse de fato se

[143] Pupo (2015) ressalta que no Brasil, ainda antes da França, já havia ocorrido importantes iniciativas voltadas para a política cultural, como: a de 1935, promovida por Mário de Andrade quando coordenador do Departamento de Cultura da Prefeitura de São Paulo, o qual propunha o acesso às manifestações da cultura por setores mais amplos da população, articulando projetos com setores municipais do campo educacional (como, por exemplo, os ônibus-biblioteca, os parques infantis, e outras realizações); em 1937, no governo de Getúlio Vargas, quando se estabeleceu o Instituto Nacional do Livro e da Secretaria do Patrimônio Histórico e Artístico-Cultural, ambos vinculados ao Ministério da Educação.

apropriar (“usar”) das mesmas, não faria da arte um lugar de produção de conhecimento e de significação para a sua vida. “Uso” nesse contexto é “termo que só se deveria empregar quando o processo por ele coberto implicasse a apropriação plena do bem pelo sujeito, na exploração de todo seu potencial, na integração entre bem e sujeito” (COELHO, 2012, p.78). Reconheceu-se, assim, que essa quarta fase requisitaria, muitas vezes, a ação de um mediador cultural. A mediação cultural ocorreria quando um mediador assumisse o papel de intermediar a relação entre público e obra, possibilitando a fruição e “uso” (no entendimento de Teixeira Coelho, supracitado) do primeiro para com a segunda. Mediação cultural teria como foco, pois, criar o elo entre a obra e o público, e seu resultado pretendido seria a plena fruição pelo público da obra de arte.

> Permitir ao fruidor abrir-se ao universo da obra é a perspectiva da atuação dos profissionais envolvidos em aventuras de mediação, o que, como vimos, configura procedimento distinto da mera transmissão de informações em torno da criação artística. (PUPO, 2015, p. 148)

Ação cultural diz respeito a uma ação direta realizada em determinado grupo social, que permite que os sujeitos implicados vivenciem a experiência artística, descobrindo mais sobre si, sobre o(s) outro(s) e sobre seu meio. Teixeira Coelho ressalta a diferença entre os termos *fabricação* cultural e *ação* cultural. Como o autor expõe, por fabricação entende-se um processo com etapas bem estipuladas, que tem um início e um fim bem definidos. Em contraponto a isso, a ação traria o entendimento de um início claro, mas sem um ponto de chegada específico, nem com etapas rígidas pelas quais um determinado processo tem que passar.

> Ação ou fabricação cultural? Os bons modos, ou a utopia, mandam que se opte sempre pela ação. Neste caso, o agente apenas daria início a um processo cujo fim ele não prevê e não controla, numa prática cujas etapas também não lhe são muito claras no momento de partida. (TEIXEIRA COELHO, 2012, p. 14).

O termo fabricação, conforme explicado pelo autor, significa, como num de seus sentidos originais, em latim, *engano*, *intriga*, *artifício*, *dolo*. Logo, Teixeira Coelho defende que se tem de apostar na ação cultural para que se realmente alcance resultados de transformações significativas e duráveis nos indivíduos envolvidos na proposta de determinado projeto. A ideia hegemônica sobre

projeto é o que, muitas vezes, aprisiona a proposta de uma ação cultural a um modelo que se organiza em uma lógica temporal sequencial fechada, com todas as etapas bem estipuladas e com prazos definidos para cada uma, fazendo-a cair na armadilha da fabricação cultural. Conforme explanado por Katz (2011), a noção de projeto advém do campo científico, cujo sucesso do seu modelo lógico do mundo acadêmico atravessou os muros da universidade e passou a pautar o viver em sociedade de forma geral, perpetuando um determinado entendimento de tempo e de vida, nas circunstâncias sociais mais diversas. As regras que estabelecem como qualquer projeto deve ser estruturado carregam severas ferramentas de controle.

> A sua divisão em etapas sequenciais e claramente descritas favorece o exercício do controle, mas não somente o controle da sua realização (...). No centro desse controle encontra-se o conceito de ordem atado aos de previsibilidade e de estabilidade. (KATZ, 2011, p. 68)

Tal noção sobre projeto tende a condicionar que se aprisione como fabricação cultural aquilo que se pretendia que fosse uma ação cultural. Ação cultural só funciona de fato na natureza de sua proposta, caso se assuma como um lugar de atitude contemporânea, adentrando no escuro (AGAMBEN, 2009) para desviar o olhar daquilo que se percebe no óbvio da claridade, permitindo que a identificação do não antevisto potencialize a produção do conhecimento crítico. A ação cultural dialoga com as teorias contemporâneas da educação, ao valorizar pedagogicamente um conhecimento que se produz mais a partir de perguntas potentes do que de respostas definitivas, mais a partir de incertezas do que de certezas, mais a partir de relativizações do que de rótulos sobre certo ou errado.

Ação cultural propõe um trabalho, cuja pedagogia deve propiciar que os participantes implicados no projeto oxigenem seus olhares políticos, percebendo de forma crítica discursos hegemônicos produzidos a partir das relações de poder na sociedade. Muito do que rege os fazeres em dança contemporânea segue esse mesmo propósito crítico. Por isso, há uma combinação quase simbiótica entre ação cultural e dança contemporânea. O pesquisador André Lepecki (2010) apresenta uma visão muito interessante sobre a “política do

chão", trazida pelo filósofo Frantz Fanon[144], interrelacionando tal abordagem com as ações compositivas, para pensar o fazer coreográfico contemporâneo. Em meio a tantas marcas históricas colonialistas doloridas, nada no funcionamento discursivo-social contemporâneo está assentado e bem resolvido. Não existe um "chão" estável, terraplanado[145]. Em todo terreno discursivo há rachaduras e a dança contemporânea é uma forma de expressão artística bem interessada em cutucar esses espaços e esgarçá-los, a fim de evidenciá-los e tratá-los.

Jogando com as possibilidades de sentido denotativo e conotativo da palavra "chão"[146] , Lepecki (2010) ressalta que este em sua natureza nunca é liso, mas tem seus relevos e acidentes de terreno, e a sua transformação em terraplenagem deriva de um ato de violência à natureza, com a utilização de maquinaria pesada, suor de operários e gritos de topógrafos administradores da obra. O chão se torna liso, colocando-se pisos sobre ele, deixando recalcadas suas marcas históricas (assim como também fazem os colonizadores para apagar as crueldades que foram por eles praticadas sobre civilizações exterminadas ou escravizadas). Lepecki explica que desde o renascimento o acontecimento da dança cênica, branca, só era possível após se realizar esta terraplenagem, após o piso ficar bem lisinho nos salões da corte para o bailarino poder executar sua coreografia.

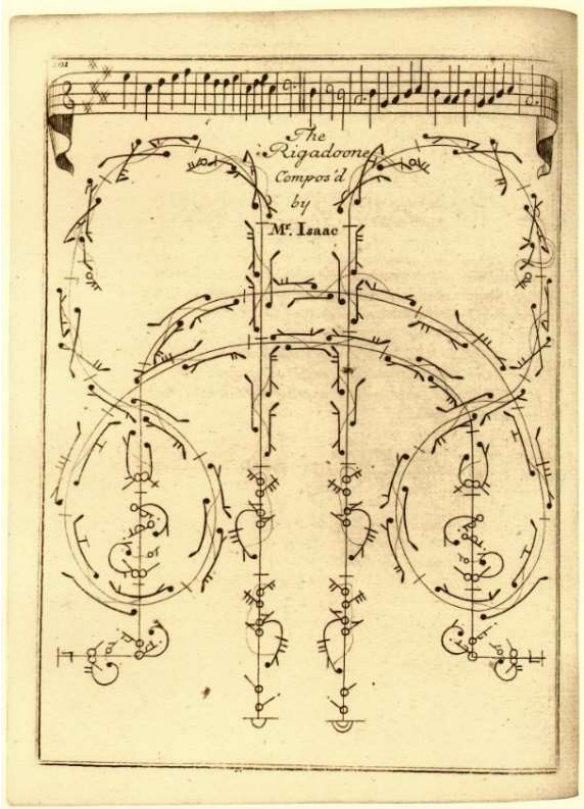
---

[144] Frantz Fanon traz uma abordagem sobre a política cinética do tropeço. As reflexões teóricas desse autor sobre tal assunto se iniciaram a partir de um choque de realidade que ele experienciou em sua vida. Passeando pela cidade de Lyon como um bom burguês (na época, era um jovem médico), escutou um dia um grito de uma criança que vinha do outro lado da rua: "Mamãe, olha o preto!" E, de novo: "Mamãe, olha o preto, estou com medo"! Ele relata: "Tropecei. Estilhacei-me. Desde então me movo na horizontal!". Descobriu, assim, por meio do tropeço, que um chão não é só terreno, mas é sempre composto de atos de fala. E todo ato de fala é um embate no corpo a corpo com a linguagem, em um terreno social que se organiza produzindo e reproduzindo corpos. Mostra como forças e contraforças se articulam na formação de subjetividades e de experiências da imagem do corpo na colônia, na pós-colônia e neocolônia.

[145] Por exemplo, dizer que racismo ou antissemitismo não existe no Brasil é tentar afirmar um chão liso. Inclusive, durante um bom tempo esse chão liso era um slogan do Brasil: "o país onde todas as raças e etnias convivem em harmonia".

[146] Denotativo é o sentido literal e direto da palavra. Em se tratando de chão, este significa literalmente a superfície onde pisamos. Conotativo é o sentido figurado, logo, neste caso, chão está metaforicamente associado com a base onde estão instaurados os discursos estruturantes das culturas.

Ele fala sobre a obra de Raoul-Auger Feuillet, *Choréographie*, de 1700, que fazia notações de dança colocando em folhas de papel desenhos da coreografia que registravam todas as direções por onde os dançarinos futuramente passariam e os movimentos que eles fariam. Tal qual aquela folha de papel, o chão deveria também ser uma superfície lisa para o bailarino dançar. Nessa relação entre os planos bidimensional (o papel, suposto chão) e o tridimensional (bailarino imaginário sobre esta superfície), realizava um modo de produção coreográfica que se fundava no controle, na ordem e no pré-estabelecido, sem abertura a acasos e acidentes de terreno. Antes de qualquer apresentação tudo já estava desenhado, planejado e previsto. Lepecki faz, desta maneira, uma analogia desse chão liso, dessa terraplenagem, com os procederes coreográficos e as políticas que se estabelecem dentro do meio da dança. Esse sistema coreográfico não considerava qualquer circunstância subjetiva do dançarino, pautando-se no entendimento de um corpo-máquina.



Notação coreográfica de Feuillet, extraída da obra *Choréographie* , de 1700 d. C.[147]

[147] Imagem disponível em: https://www.google.com.br/search?q=Raoul+Feuillet&sxsrf=AOaemvJtEp8ivZxk9HaMK5Oh5ddGZdyZIA:1637512809284&source=lnms&tbm=isch&sa=X&ved=2ahUKEwixob_K8qn0AhUelJUCHbazDVcQ_AUoAXoECAEQAw&biw=1366&bih=657&dpr=1#imgrc=o_e_452K0JRQCM

Tal modo de conceber uma coreografia está atrelado a um modo de pensar positivista, do iluminismo (cultura dos europeus, povos colonizadores). O sociólogo Boaventura de Souza Santos (1987) já havia apontado que o campo do conhecimento foi por séculos impregnado por aquilo que ele denominou como paradigma dominante, o qual valorizava um racional científico em detrimento do conhecimento não científico e estudos humanísticos. O paradigma dominante estabelece uma distinção dicotômica entre ciências naturais e ciências sociais, assentando uma concepção mecanicista da matéria e da natureza. Neste, há uma dissociação do corpo, enquanto matéria física, com os seus aspectos subjetivos, culturais, cognitivos, sexuais, psicológicos etc. (compreensão maquinal sobre o corpo). Funda-se na dicotomia entre mente e corpo, que implementa um entendimento separatista entre natureza e cultura. Tal visão contraria toda a ideologia pedagógica contemporânea que respalda uma ação cultural, assim como também contraria o atual pensamento sobre o corpo para a dança contemporânea. O modo clássico compositivo da dança de Feuillet, que já deixava desenhado na folha de papel a coreografia completa e os percursos que os dançarinos teriam que realizar, desconsiderava qualquer acidente, ou impedimentos subjetivos singulares daquelas "máquinas moventes". Tudo estava previsto para acontecer perfeitamente. Aquele jeito de fazer coreográfico estava diretamente relacionado com a lógica do paradigma dominante na produção de conhecimento.

A dança contemporânea e a ação cultural articulam suas produções de conhecimento com o que Boaventura de S. Santos denominou como paradigma emergente[148]. Como exposto por este sociólogo, o conhecimento do paradigma emergente é fundado na não dicotomia, mas na superação das distinções entre natureza/cultura, natural/artificial, vivo/inanimado, mente/matéria, observador/observado, subjetivo/objetivo, coletivo/individual, animal/pessoa e outros (SANTOS, 1987, p. 39-40). Tanto a ação cultural, quanto a dança contemporânea, reconhecem que as pessoas não são corpos máquinas e sim sujeitos com suas singularidades cognitivas, psicológicas, culturais, sociais,

[148] Ainda que o autor tenha escrito sobre paradigma emergente na produção de conhecimento no final da década de 1980, considera-se que este continua ainda com o mesmo status: emergente. O paradigma dominante ainda dita muitas regras no meio de produção de conhecimento e o paradigma emergente vem tentando gradativamente conquistar mais espaço. O exemplo disso está no próprio modelo de projeto, conforme discutido na introdução desta tese.

emotivas etc. As práticas na dança contemporânea e na ação cultural geralmente estão atentas a esses não dualismos que o paradigma emergente aponta. Valorizam, por isso, não apenas o produto, mas o processo, reconhecendo que a construção dos saberes se dá em caráter evolutivo. Para estas, esse fato se torna algo de caráter prioritário em seus fazeres. Conforme descreve Teixeira Coelho:

> Mas, o que é vital à ação cultural é a operação com os princípios da prática em arte, fundados no pensamento divergente (identificado por Gaston Bachelard como o "princípio do diagrama poético", que consiste em aproveitar, para o processo, tudo que interessar, venha de onde vier, na hora em que for necessário, sem o recurso a justificativas claras e precisas) e no pensamento organizado, e movido pela possibilidade, pelo vir a ser. É nesse tipo de pensamento e essa modalidade de prática, em parte privilegiada também pela ciência mais criativa, que permite o "movimento" de mentes e corpos tão privilegiado pela ação cultural. É esse na verdade o tipo de pensamento que altera os estados, transforma o estado em processo, questiona o que existe e o coloca em movimento na direção do não conhecido. A proposta, portanto, é usar o modo operativo da arte – livre, libertário, questionador, que carrega em si o espírito da utopia – para revitalizar laços comunitários corroídos e interiores individuais dilacerados por um cotidiano fragmentante. (TEIXEIRA COELHO, 2011, p. 32,33)

A dança contemporânea não se atém a uma terraplenagem para a elaboração de uma dança (como o tradicional modelo compositivo coreográfico que dá primazia ao produto sobre o processo). Ela enfrenta os acidentes do terreno e o escuro, jogando com estas condições para descobrir materiais para a confecção da obra. A ação cultural se desenvolve a partir das mesmas crenças e ideologias, crendo no poder da arte como lugar de potência político-social transformadora. Por esses motivos supracitados, o casamento entre dança contemporânea e ação cultural é tão auspicioso. Segundo Lepecki (2010, p. 15), "Pergunta ético-política para o plano de composição da dança contemporânea: que chão é este em que danço? Em que chão quero dançar?". Trata-se de um jeito de questionar que muito se aproxima com o da ação cultural, como pode se ver nesta colocação: "A ação cultural surge assim para responder à pergunta 'O que fazer?' com a cultura e a arte hoje, neste tipo de sociedade a que chegamos." (TEIXEIRA COELHO, 2012, p.11). Tais indagações, advindas tanto da epistemologia da ação cultural quanto da dança contemporânea, foram eixos mobilizadores para todo o desenvolvimento do trabalho que se realizou com as

dançarinas de dança israeli implicadas no processo desenvolvido no campo desta pesquisa.

No procedimento de criação artística em *O jogo da dança israeli*, a não existência de um foco sobre um produto coreográfico previsto foi um dos pontos de maior choque inicial para essas dançarinas de dança israeli. Tendo o costume de aprenderem coreografias já elaboradas por seus professores e coreógrafos, elas manifestaram no princípio bastante estranhamento, desconforto e insegurança com a proposta de tatear no escuro como ponto de partida. Isto criava um risco concreto delas se desinteressarem pelo projeto e desembarcarem dele. Tal circunstância, então, não dava muito espaço de tempo para longos laboratórios de investigação de corpo e improvisação, que normalmente demandam um certo tempo para se chegar em um lugar de qualidade fina de movimento (principalmente se o elenco nunca teve experiências com improvisação). Essa urgência impulsionou uma rápida redefinição do caminho compositivo-coreográfico que conduziria o processo de criação do espetáculo dali em diante, o que resultou na descoberta do tema chave da pesquisa: a dança depoimento. A criação de depoimentos como ponto de partida para as elaborações cênicas foi um método compositivo que sustentou a proposta original do caráter processual para concepção do espetáculo, mas que gerava resultados configurativos cênicos mais rapidamente do que se fosse embasando-se na aquisição de qualidades finas de movimento a partir de uma consciência corporal bem investigada e estudada.

Essa atenção ao processo cognitivo em uma ação cultural e o interesse do agente em trabalhar o refinamento do olhar crítico-político dos participantes envolvidos no projeto faz muitas vezes com que este seja associado exclusivamente a práticas do campo pedagógico. Conforme expressado por Teixeira Coelho, há que se ter cuidado, para não colocar como mesma coisa ação cultural e ação educativa. Ação cultural não é só uma ação educativa, nem, tampouco, só uma ação artística. Ela conjuga ambas. Reconhece-se que esta conjunção foi realizada em campo com as dançarinas de dança israeli. Tratou-se de um fazer artístico, de uma experiência estética que elas foram convidadas a vivenciar, mas com uma proposta implicitamente educativa.

Conforme Morin (2004) discorre sobre o assunto educação (não se atendo ao ambiente de educação formal, escolar ou universitário), o conhecimento só se constitui com pertinência quando informações de lugares diversos são colocadas em conexão, sem fragmentações disciplinares e nem separações entre o conteúdo e a vida real, o aluno e o seu contexto, o certo e o errado (sugerindo as incertezas como mobilizadoras da construção do conhecimento). A experiência desenvolvida em campo atingiu, neste sentido, tanto o artístico como o educativo, o que a situa no consolidado conceito de ação cultural. Adentrar o escuro para uma prática artística contemporânea de dança, tendo um ponto de partida, mas sem um ponto de chegada, disse respeito não apenas a um lugar de atitude artística, mas a um lugar formativo do sujeito. As dançarinas de dança israeli terem saído dos seus lugares de conforto, se colocando em risco, experimentando o incerto e as incertezas, sem se apoiarem em resultados previsíveis, foi decerto uma experiência transformadora para elas, não apenas dentro do âmbito da arte da cena. Foi transformadora também das suas formas de se perceberem a si mesmas e o ambiente do qual fazem parte.

3.2 Depoimentos como material de base para a composição cênica

Os depoimentos cedidos pelas integrantes do elenco de *O jogo da dança israeli* serviram como material de base para todo o procedimento compositivo do espetáculo. Todo o processo de criação se desencadeou a partir da coleta de depoimentos, que se realizou com perguntas direcionadas às dançarinas sobre temas específicos de suas vidas na dança israeli. Utilizar perguntas como estratégia para pescar conteúdos de memórias dos dançarinos visando uma composição coreográfica é um método de trabalho já bastante aplicado por diversos coreógrafos. Pina Bausch é um exemplo bem conhecido sobre esse tipo de procedimento para composição.

Ao falar sobre seu modo de trabalho, em uma entrevista concedida à *Revista Obscena: revista de artes performativas* (2007, p. 63), Pina Bausch expôs que para muitas de suas criações ela fazia perguntas aos seus dançarinos a fim de que eles as respondessem com suas próprias histórias, memórias, referências e gestos. A partir daí ela extraía o material básico para suas criações.

Em *O jogo da dança israeli* as perguntas não coletaram respostas a serem traduzidas em movimentos ou em gestos, como fazia Pina Bausch, mas coletaram textos (escritos e orais), que se tornaram o suporte básico para todas as cenas do espetáculo. Serviram, tanto como elemento próprio da peça (sendo utilizados como voz em *off* e como fala das artistas dentro da cena), quanto como material que ofereceu informações à composição do espetáculo inteiro.

O procedimento com perguntas do diretor e respostas das dançarinas se deu de três formas dentro do processo compositivo. Para a primeira cena elaboraram-se três questionários: “Dez aspectos que você acha que te caracterizam como judia?” “Dez aspectos que você acha que te caracterizam como paulista?” “Dez aspectos que você acha que te caracterizam como brasileira?” Inicialmente, foi pedido que elas respondessem sem estabelecer qualquer ordem e depois solicitou-se que cada uma ordenasse as respostas segundo seus critérios de importância. Dessa atividade nasceu o texto da primeira cena, que foi colocado como voz em *off* no espetáculo.

A segunda forma de trabalho com perguntas constituiu todas as cenas do jogo. Eram oferecidos assuntos específicos para que elas trouxessem relatos a partir de suas vidas na dança israeli: “Primeira vez? Gosto? Dificuldade? Identidade judaica? Brilho? Sonho? Considerações (como enxerga atualmente a dança israeli na própria vida)?”. As respostas se tornaram os textos que as dançarinas expuseram verbalmente na peça, sendo cada narrativa o material primário que ofereceu elementos para a composição e configuração de cada cena.

Para a cena final, cada dançarina teve que gravar depoimentos sobre cada uma de suas colegas, a partir da seguinte questão: “o que você descobriu a mais sobre a sua companheira (qualidades artísticas, ou de sua personalidade) dentro desse processo?” As respostas foram gravadas para voz em *off*, que só a ganhadora do jogo teria oportunidade de ouvir (apenas no ato do espetáculo esse material foi utilizado, ocultando-o nos ensaios). Era a “surpresa” da peça, o prêmio da ganhadora do jogo.

A fim de se pensar sobre trabalhos artísticos que lidam com coletas de depoimentos, traz-se aqui como referência o pesquisador Philippe Lejeune. Este

autor vem se dedicando há décadas a estudos sobre autobiografias. Iniciou pesquisando o assunto a partir da análise de textos autobiográficos de autores consagrados como Rousseau, com o seu clássico *Confissões*, e de outros mais contemporâneos, como Leiris, Sartre, Perec, Sarraute, Claude Mauriac. Lejeune desbravou este território, relativamente marginalizado no meio dos escritores, críticos e acadêmicos da área da Literatura. A escrita autobiográfica era vista como subcategoria da Literatura e sequer era reconhecida como arte. No decorrer de sua carreira, Lejeune foi passando a se interessar pelos relatos de vida de anônimos, pela autobiografia falada e pelas "autobiografias dos que não escrevem" gravadas e publicadas em formas de livro. Depois, sua pesquisa se estendeu ainda para estudos sobre diários, cartas e *blogs* e demais formas de escritas de si[149].

Os estudos que Lejeune desenvolveu nos anos 80, que se dedicaram aos relatos do homem comum, às autobiografias faladas que depois são transcritas para um texto acadêmico ou literário, é que servirão aqui para se pensar sobre o procedimento adotado na coleta de depoimentos e o processo de transcrição cênica que se realizou na peça *O jogo da dança israeli*. Será pensado o procedimento que se adotou sobre a transcrição de depoimentos orais das dançarinas para o espetáculo em questão, fazendo uma analogia com a abordagem de Lejeune sobre os métodos utilizados para se fazer a transcrição de um depoimento oral para um texto escrito.

Lejeune (2014) frisa a importância do gravador como equipamento que democratizou e abriu caminho para que a coleta de depoimentos autobiográficos se multiplicasse.

> (...) Antes de 1948, sociólogos e historiadores americanos utilizavam a estenografia para anotar os relatos de vida. A invenção técnica provocou uma formidável expansão desse tipo de coleta. As duas etapas principais foram a comercialização dos primeiros gravadores de rolo, em 1948 (mas esses

[149] Lejeune fundou em 1992 a APA (*Association pour l'Autobiographie pour le patrimoine autobiographique*), visando constituir um acervo de textos autobiográficos inéditos. Essa associação recebe centenas de cartas, diários, narrativas autobiográficas, assumindo o compromisso de os ler, comentar e conservar. Tais textos muito provavelmente não encontrariam um editor, não seriam publicados e teriam como tendência o não alcance a qualquer espécie de compartilhamento. Essa associação oferece esta oportunidade a muitos desses escritores anônimos. Ele também tem o site *Autopacte* que tem como objetivo abordar a escrita autobiográfica. Neste encontram-se: referências bibliográficas (em língua francesa), informações sobre colóquios, encontros, lista de endereços úteis, fragmentos de textos, artigos do autor (inéditos, ou publicados em revistas) que falam sobre autobiografia.

> equipamentos pesados e caros eram considerados material profissional, e não instrumentos de uso comum) e, mais tarde, depois de 1963, o surgimento do gravador cassete, de tamanho e preço reduzido e manuseio bem simples, que transformou a gravação em procedimento banal, ao alcance de todos. (LEJEUNE, 2014, p.161-162).

Hoje, com os celulares que podem assumir a função de gravador e filmador, a possibilidade de as pessoas utilizarem o método da coleta de depoimento gravado expandiu-se ainda mais. Assim foi realizado o processo de criação para o espetáculo. A sua montagem como um todo se deu através da gravação de depoimentos autobiográficos das dançarinas pelo celular do diretor, que depois foram trabalhados e lapidados conforme as necessidades. No caso dos depoimentos que apareceram como voz em *off* no espetáculo, foi necessária a contratação de uma pessoa com um aparelho mais profissional, para se ter uma qualidade de nível de estúdio, haja vista que tal gravação seria elemento constituinte da cena. No caso dos depoimentos que seriam depois ensaiados para serem falados ao vivo, foram registrados no próprio celular do diretor.

Lejeune (2014) apresenta etapas da produção de um relato de vida oral para o sistema escrito, desde o momento da entrevista até o momento em que o leitor tem a narrativa nas mãos. Ele expõe a importância da primeira etapa deste trajeto, que é a relação entre entrevistador-entrevistado. Pontua que, mesmo que não se possa generalizar, caso exista uma relação interpessoal entre os dois antes da entrevista, este fator pode favorecer que o entrevistado fale mais “naturalmente”. Isso porque, nesta circunstância, ele tenderá a se abrir, a partir do pressuposto de que o entrevistador já tem uma compreensão de sua história e do meio onde vive, podendo, então, captar melhor o que estiver implícito em seu discurso.

Ao iniciar a coleta de depoimentos para o espetáculo, o diretor ainda não tinha intimidade com as integrantes do elenco e, como estratégia, pediu que elas, estimuladas a partir das perguntas, conversassem entre si sobre suas histórias, sem que ele, a princípio, estivesse presente. Como elas já se conheciam e conviviam no mesmo meio, todas as referências de nomes de outras pessoas, professores, coreógrafos, grupos, eventos e instituições já eram familiares a todas. De fato, essa familiaridade desencadeou uma maior espontaneidade para

que elas “soltassem” suas histórias e que se estimulassem entre si com as curiosidades umas das outras. Apenas depois dessas dinâmicas de conversas entre elas, o diretor veio para ouvir cada história[150] , propondo-lhes o desafio de reduzi-las a 2 minutos de fala, para que fossem registrados no gravador de seu celular (cada narrativa em primeiro momento tinha duração de aproximadamente 15 minutos). De posse deste material, iniciava-se a tarefa de saber como tratá-lo para construir, a partir dele, uma configuração cênica em dança. Pode-se associar esse tipo de procedimento de encenação, ao que um escritor realiza a partir do depoimento coletado de seu entrevistado.

> O trabalho de redação será longo e delicado. O pesquisador tem diante de si suas fitas-cassete, anotações feitas durante as entrevistas, eventualmente uma primeira transcrição a mão, um material denso, repetitivo, que só ele será capaz de explorar, pois conserva na memória a lembrança das entrevistas e dos subentendidos que sustentavam o diálogo. E, agora, ele deve ser fiel à organização e ao tom dessa narrativa oral e, ao mesmo tempo, responder às exigências de legibilidade e à expectativa do público ao qual se dirige. Essas exigências podem ser bastante diversas: a comunidade científica espera que lhe seja fornecido um documento analisável e comparável a outros e, dentro dessa comunidade, a expectativa de um sociolinguista será muito diferente da expectativa de um historiador. Quando se trata de um livro destinado ao público, é preciso dosar a informação e o pitoresco, saber escolher entre o gênero do exemplo, do depoimento engajado ou do documento populista – conforme a coleção em que o livro será publicado e as condições do mercado. (LEJEUNE, 2014, p. 191)

Conforme enfatizado por Lejeune (2014), aquele que faz a transposição do material coletado nas gravações para o material escrito tem que pensar em que tipo de articulações deverão ser feitas para propiciar que a fala do entrevistado estabeleça comunicações pertinentes com o público leitor. Para a peça *O Jogo da Dança Israeli*, atentou-se sobre a que público se destinaria as montagens cênicas produzidas a partir dos depoimentos coletados. De acordo com a proposta inicial do projeto, de articular a dança israeli com a dança contemporânea, possivelmente o espetáculo iria chamar públicos de ambos os nichos. Isso implicou em cuidados específicos para o tratamento do material cênico, tanto em relação aos textos proferidos verbalmente pelas dançarinas, quanto sobre como e quais informações se aproveitariam destes para as

[150] Importante frisar que como o diretor também era judeu e dançarino de dança israeli, elas, por esses fatores, demonstraram sentir afinidade com ele para expor confortavelmente suas histórias.

construções cênicas. Por exemplo, dentro de todas as histórias narradas por cada dançarina havia diversos termos em hebraico, específicos do universo da dança israeli. Para quem é desse meio, a compreensão seria imediata, mas para quem não é, o entendimento ficaria comprometido. Logo, a fim de resolver esse problema, trabalhou-se nos textos utilizados em cena sempre os termos específicos (como *harkadá*, *lehaká* e outros), seguidos de suas respectivas traduções ou explicações.

Além disso, a fim de se comunicar com as diferentes plateias, as propostas cênicas aglutinavam princípios relativos à poética da dança contemporânea, ao mesmo tempo em que traziam movimentos, passos ou coreografias de dança israeli, atendendo interesses dos distintos públicos. As cenas traziam também elementos relativos tanto ao universo do mundo judaico e da dança israeli, como a questões humanas mais abrangentes (histórias de superação, de paixões, amores, perdas, conquistas, etc), tornando bastante ampla as possibilidades de identificação com pessoas diversas.

Lejeune apresenta dois eixos que orientam o trabalho do eventual entrevistador: o “eixo cronológico”, que tenta conduzir a narrativa da vida do entrevistado em uma ordem de acontecimentos, tendo como referência a sucessão do tempo em que cada episódio aconteceu; e o “eixo temático”, que evoca experiências específicas, como a de trabalho, de vida familiar, de guerra etc. Reconhece-se que para a elaboração compositiva do espetáculo, utilizou-se sobretudo este segundo. Uma vez que a peça se estruturou através de um jogo que sorteava os assuntos[151] para as dançarinas, esta não foi desenvolvida dentro da estrutura de uma narrativa contínua. Eram histórias autobiográficas diversas, espalhadas ao longo do espetáculo sem uma ordenação narrativo-temporal linear. No processo, a coleta dos depoimentos das dançarinas se orientou exclusivamente pela determinação dos assuntos avulsos sobre suas vidas na dança israeli, sem pensar na cronologia dos acontecimentos.

Lejeune (2014) apresenta três categorias possíveis para a transcrição dos depoimentos coletados: “Muito próxima da fala; A meio caminho da fala; Elaboração Literária”. Em relação ao trabalho de transcrição, ele frisa:

[151] Primeira vez, Gosto, Dificuldade, Identidade Judaica, Brilho, Sonho, Considerações Finais.

> Transcrever não é uma simples operação de cópia, mais ou menos delicada ou fastidiosa. É uma recriação completa. Procura-se inventar uma forma que transmita ao leitor, paralelamente à emissão da narrativa, sua escuta. E essa forma vai impor ao leitor uma certa atitude, ideologicamente marcada em relação ao modelo. (LEJEUNE, 2014, 191-192)

A transcrição do tipo “muito próximo da fala” é utilizada em trabalhos que buscam produzir um efeito etnológico, trazendo no interior de um sistema escrito “a imagem (eventualmente, valorizada, aliás) de uma espécie de estado ‘selvagem’ da língua” (LEJEUNE, 2014, p.192). Reproduz-se a fala mantendo os erros gramaticais e ortográficos da língua e expressões da oralidade. O tipo “a meio caminho da fala” é a forma de transcrição que adapta o discurso às leis da comunicação escrita, eliminando erros ortográficos, de pontuação e de ordem sintático-gramatical da língua. Adequa as formas orais (frases segmentadas, repetições, hesitações), sem suprimi-las por completo, mas organizando e estruturando a ordem lógica para uma melhor fluência do leitor.

> Certamente esse trabalho de transcrição demanda tato, requer um senso agudo de dosagem: opta-se pela correção completa em certos aspectos (ortografia, pontuação), mas tenta-se conservar, estilizando-os, a lógica do discurso (e a articulação da narrativa e do discurso) e o ritmo da fala. (LEJEUNE, 2014, p. 197)

Por fim, tem-se como categoria a “elaboração literária”. Nesse tipo de transcrição, há a intenção de se efetuar um trabalho que resulte em uma estética literária, não mais de teor tão científico quanto os trabalhos destinados ao ambiente acadêmico. O desafio desse procedimento é criar um modo de narração “que conserve o sabor e o tipo de presença que tem o discurso oral reportado, mas que conserve a legibilidade e o prazer de uma narrativa escrita” (LEJEUNE, 2014, p.199).

A “elaboração literária” pode aproveitar os depoimentos dos entrevistados de forma flexível, dando-lhe uma estilização voltada para o campo da Literatura. Os escritores podem jogar com o material coletado criando uma estilística literária, como no exemplo citado por Lejeune da escritora Adélaïde Blasquez que, em seu livro, eliminou em alguns momentos das transcrições toda a pontuação e todas as divisões de frases, conduzindo o leitor a ler o texto em voz

alta, escutando a si mesmo. É um tipo de proposição que pega de empréstimo elementos da poesia para o romance. Adelaide Blasquez não reproduz o ritmo da fala de seu entrevistado Gaston Lucas, mas investe nos mecanismos de leitura para fins de uma estética performativa em Literatura.

> Somos forçados a voltar à oralidade, a devolver à palavra assim registrada o tipo de presença da coisa dita, incumbindo-nos nós mesmos de *imitá-la*. Consequentemente, deixamos de ter a atitude condescendente do leitor diante de uma transcrição literal balbuciante e pontuada. Tornamo-nos *atores* assumindo o papel de Gaston Lucas e, simultaneamente, ouvimos a escuta, inteligente e calorosa, de Adélaïde Blasquez. Desse modo, somos integrados à relação entrevistador-entrevistado. (LEJEUNE, 2014, p. 204)

Outro caso de transcrição no sistema “elaboração literária” é o de Serge Grafteaux, em seu livro *Mémé Santerre*. Nesse caso, Serge não efetuou nenhuma transcrição direta da entrevista realizada com Mémé. Ele se distanciou da literalidade do que disse o entrevistado para melhor traduzir o universo que sentiu ao escutá-lo que, “*para ele*, evocavam o aspecto, a voz, os gestos da narradora, tudo o que adivinhava e reconstruía a partir de uma palavra, de um olhar, de um silêncio” (LEJEUNE, 2014, p. 200).

Identifica-se que tanto o sistema “A meio caminho da fala”, quanto o de “Elaboração Literária”, carregam princípios que podem ser associados ao processo de feitura do espetáculo *O jogo da dança israeli*. Está se fazendo aqui uma aproximação da lógica de transcrição do sistema escrito para a do sistema cênico. Assim como o método de transcrição “elaboração literária” visa construir, a partir dos depoimentos coletados, uma estética, por meio de recursos estilísticos e artísticos para o texto, assim também se fez para a construção desse espetáculo. E, além disso, em todas as cenas trabalhou-se com o modo de procedimento utilizado no sistema de transcrição “A meio caminho da fala”, já que as falas gravadas foram trabalhadas com correções, enxugando excessos de repetições (de palavras, ou informações), eliminando hesitações e consertando erros de português (ainda que não houvesse muitos, pois todas as dançarinas tinham um bom grau de letramento). Visava-se um texto “mais limpo” para as dançarinas os apresentarem verbalmente ao público. Da mesma maneira como faz o escritor ao transcrever o depoimento gravado de seu entrevistado para o material escrito através do sistema de transcrição “A meio

caminho da fala", trabalhou-se a transcrição dos depoimentos gravados das dançarinas para as suas falas ao vivo.

Quando Lejeune, ao abordar o sistema de transcrição "elaboração literária", coloca que "a partir do momento em que é coletado um relato de vida para se fazer um livro, é preciso que ele seja escrito como um livro" (LEJEUNE, 2014, p. 202), compreende-se a possibilidade de aproximação desta lógica para a da construção do espetáculo e de cada uma de suas cenas. Esse sistema de transcrição pode extrapolar as informações objetivas do depoimento coletado, captando os elementos sutis, subjetivos e sensíveis que o entrevistador/escritor percebeu de seu entrevistado (como é o caso do exemplo de Serge Grafteaux) e pode também investir em experimentações relativas às estéticas estruturais das linguagens artísticas (conforme fez a escritora Adélaïde Blasquez sobre a linguagem da Literatura). Esse tipo de transcrição efetiva possibilidades diversas para construções criativas do artista para a sua obra, seja literária, seja cênica, ou de qualquer outra área das Artes. Compreende-se, então, que a lógica do sistema de transcrição "Elaboração literária" pode ser equiparada ao processo de transcrição que se fez dos depoimentos das dançarinas para a construção das cenas da peça *O jogo da dança israeli*.

Apropriando-se do termo "elaboração literária", trazido por Lejeune (2014), pode-se dizer que se utilizou o sistema de transcrição "elaboração cênica" para a criação das cenas do espetáculo. Na medida em que se tinha os materiais textuais dos depoimentos coletados pelo gravador do celular, desencadeava-se as elaborações compositivas para cada cena. O diretor, a partir dos conteúdos textuais narrados, lançava as propostas para as configurações cênicas que, acordadas com as dançarinas, se estabeleciam, consolidavam e eram, então, repetidamente ensaiadas (tanto o texto falado, como o modo de encenar as danças). Esse sistema de transcrição, que se deu a partir dos depoimentos coletados, resultou nesse tipo de configuração de "dança depoimento".

3.3 – O jogo: acaso como elemento organizador do espetáculo

O espetáculo *O jogo da dança israeli* foi desenvolvido na intenção de borrar fronteiras entre tradição e contemporaneidade. Para tanto, pretendia-se conciliar informações da dança israeli com aquilo que Louppe reconhece como o "projeto contemporâneo", que emerge na "fronteira ténue entre forma e não forma, entre organização prevista e imprevisível, entre estrutura e caos". (LOUPPE, 2012, p. 238)

A primeira alternativa para se alcançar os fundamentos deste "projeto contemporâneo" foi a utilização da improvisação tanto para o laboratório de movimento, quanto para a própria possibilidade desse elemento estruturar a cena. Porém, como já exposto, esta alternativa não se apresentou como um caminho profícuo. Diante das dificuldades encontradas para a execução do primeiro plano, abriu-se uma janela que apontava a utilização do acaso como um mecanismo eficiente para a composição cênica embasada no projeto contemporâneo. Imprescindível que se faça referência ao coreógrafo norte-americano Merce Cunningham (1919-2010) para se falar sobre a utilização do elemento do acaso na dança. Ele é reconhecido como o pioneiro deste tipo de procedimento na composição coreográfica. Identifica-se muito da contribuição do músico John Cage (1912-1992) para esse *modus operandi* na dança de Cunningham.

Os dois se conheceram na época em que Cunningham dançava com Bonnie Bird e, a partir de então, iniciaram uma parceria que durou por 50 anos. Uma das principais contribuições de John Cage a Cunningham foi a de criar obras coreográficas sem que dança e música estivessem necessariamente dependentes uma da outra. Como fala Langendonck (2004, p. 52): "A música deixa de ser um 'tapete', que serviria de pano de fundo para uma evolução de movimentos dançantes". Cage e Cunningham, desenvolveram essa perspectiva implicando também em seus processos artistas plásticos que atuavam na cenografia, e estabelecendo uma nova forma de trabalhar em conjunto, com todos operando independentes uns dos outros em uma peça cênica. Conforme Cunningham expõe em uma entrevista concedida a Jacqueline Lesschaeve (2014, p. 134), em 1988:

> Na maioria das danças convencionais existe uma ideia central, à qual tudo adere. A dança foi feita para uma determinada música; a música serve de suporte para a dança, e o cenário, como estrutura. A ideia central é enfatizada por cada uma das diversas artes. O que fizemos com o nosso trabalho foi unir três elementos distintos – a música, a dança e o cenário – permitindo que cada um permaneça independente.

A proposta era que os artistas responsáveis por cada função na constituição da obra não se comunicassem antes do acontecimento do espetáculo. O momento imediato da cena estaria, assim, caracterizado pelo *acaso* do encontro entre todos os elementos.

Trabalhando com John Cage, as coreografias de Cunningham teriam como acompanhamento sonoro algo distinto do que ocorria tradicionalmente na dança. John Cage criava intervenção de ruídos, sons de animais, e instrumentos não convencionais como gongos, maracás, latas, campainhas elétricas, rádio, fonógrafo etc. Inicialmente, foi inventado um novo sistema temporal de produção de dança e música por Cunningham e Cage, no qual acordos prévios determinavam as estruturas para ambos. As danças compostas pela dupla combinavam e acompanhavam uma estrutura musical, chegando juntas em alguns pontos determinados. Isso caracterizou a primeira fase da junção de Cage e Cunningham. Porém, já uma década depois (anos de 1950), essas marcações determinadas foram desaparecendo e a relação entre música e dança foi se tornando quase que totalmente independente. Esta foi uma característica de todas as obras de Cunningham desde então até o final de sua carreira, com sua morte em 2009. Cunningham foi radicalizando e experimentando cada vez mais outras formas da aplicação do acaso como elemento organizador de suas danças, sendo ainda John Cage o grande inspirador para o aprofundamento desse tipo de proposição.

John Cage, por ter estudado a cultura oriental, quando conheceu o *Livro das mutações* (*I Ching*), utilizou os hexagramas do mesmo para fazer uma conexão com mapas que ele criou para a composição de sua música (tempo, tipo de som, dinâmica, duração). Deixou, assim, as suas composições a serviço do acaso e os resultados musicais eram obtidos com a “sorte” do jogo de moedas. Cunningham experimentou essa proposta de Cage para as suas coreografias.

> A chegada de uma nova ciência, no século XX, que se abria para as incertezas e acasos, e a visão oriental de mundo, distinta da nossa perspectiva ocidental, de certa forma determinaram a maneira de Cage e Merce construírem suas artes, dentro de uma nova estrutura de pensamento, impregnando toda uma obra. (LANGENDONCK, 2004, p.55)

Suite by chance (1952) foi sua primeira dança embasada no processo do jogo (do *I Ching*, neste caso, mais especificamente). O quadro geral compositivo se estruturava a partir das combinações de vários mapas que eram sorteados: um que numerava os vários tipos de movimentos do corpo (frases e posições), um que numerava a duração do tempo para o movimento (duração longa, média ou curta) e um que numerava as direções no espaço de ação. Tanto os movimentos quanto o número de bailarinos no palco, como os movimentos individuais, ou em conjunto, eram decididos pelo jogo de moedas.

Outro exemplo de dança embasada no procedimento de jogo (não do *I Ching*, neste caso) é o *Dime a dance* (1953). Para essa peça foram ensaiadas treze sequências de solos, duos e trios, das quais sete seriam sorteadas para a apresentação. A ordem das sequências era determinada por pessoas do público, que, após pagar um *dime* (US$ 0,10) sorteavam um cartão exposto em display no qual constavam as sequências a serem apresentadas. Louppe denomina de *chance-process* esse tipo de procedimento compositivo exposto nestes dois exemplos.

Segundo a autora, o *chance-process* foi uma alternativa que emergiu no movimento da dança pós-moderna, e ainda é bastante presente na dança contemporânea, que experimentava esvaziar a interferência dos egos dos dançarinos e coreógrafos para a configuração de uma obra. Distanciava-se do método, muito utilizado, da improvisação, na qual a abordagem do sujeito dançante em sua subjetividade costuma ser o eixo de sua dança. Experimenta o desapego ao controle e aos gostos pessoais que podem comandar a organização de um caos, cujas soluções estéticas e criativas de uma obra podem não ser percebidas devido ao(s) véu(s) que o ego esconde. Segundo Louppe,

> De fato, podemos dizer que na dança contemporânea o caos é esperado e sempre posto em causa a partir da trama sensível da tomada de consciência e dos saberes corporais. Deleuze e Guattari recordam-nos que o caos se torna um limite indispensável da complexidade composicional, sem o qual a opacidade do mundo nunca se

> despedaçará nem revelará o desconhecido. Todavia, o conhecimento dos fatores que originam ou iniciam o movimento, quer se trate de fatores deterministas vulgares (a história pessoal ou sociocultural do bailarino, a memória biográfica, deliberadamente explorada por vezes, como vimos) ou de conhecimentos profundos do corpo (a estilística, por exemplo, ou a leitura da postura), pode simplesmente fazer desta aparência do desconhecido uma "forma" exterior ao caos. Os adeptos do acidental, como Cunningham, sabem-no muito bem e confiam pouco na improvisação, preferindo que um acaso desumano permaneça mestre da desordem. É esta contingência extrema adaptada à dança que não somente autoriza a libertação do "eu" e o aparecimento do "indeterminado", mas também amplia o campo das possibilidades artísticas.

A isso, pode-se complementar com a seguinte colocação de Langendonck :

> Com o 'jogo de dados', Cunningham põe em cena uma possibilidade dentre um conjunto de possibilidades. O coreógrafo desvincula-se do objeto coreográfico, perde seu poder sobre ele e remete ao acaso como fonte de escolha. A obra constrói-se como possibilidade combinatória. Cunningham prescinde da escolha durante a construção da obra. Movimentos, sequências e direções no espaço não são determinados por sua vontade, mas pela aleatoriedade de processos lúdicos. A introdução do acaso no processo de criação coreográfica de Cunningham possibilita-nos considerar a construção da obra como processo evolutivo. (LANGENDONCK, 2004, p.115):

Ainda que Cunningham nunca tivesse mencionado diretamente um olhar crítico que questiona as macro e microfísicas do poder numa sociedade, pode-se refletir que tudo o que ele subverte em seu modo de trabalhar coreograficamente questiona lugares que vão de encontro a essas circunstâncias. Isso era feito por ele, contudo não por via de uma representação ilustrativa ou expressionista, mas o seu modo de trabalhar junto à sua equipe para a composição e a configuração de uma obra era, ele mesmo, a própria ação política que se contrapunha a um modo social de lidar com os poderes. Diferia, desta maneira, de muitos coreógrafos da dança moderna que mostravam críticas a sistemas de poder nas temáticas das obras, mas agiam de forma extremamente autoritária e/ou hierárquica com seus dançarinos e sua equipe de trabalho.

Cunningham, utilizando o acaso como agente organizador de suas coreografias, desverticalizou diversas relações de poder, tanto no processo compositivo quanto de estrutura configurativa da obra. Por exemplo, entre

coreógrafo e dançarinos: os dançarinos implicados em uma coreografia regida pelo acaso, pelo indeterminado, assumiam um papel mais ativo para solucionar problemas de urgência no momento imediato da cena, não sendo apenas meros executantes de danças inteiramente aprontadas; Entre autor e obra: o acaso como elemento organizador de cena também retirava o poder absoluto do autor sobre a obra. Esta ganhava uma autonomia que saía do controle de seu criador; Entre as artes na cena: a coexistência dos elementos que se encontravam ao acaso na cena desfazia a tradicional estrutura vertical de apoios (música que serve de apoio à dança, que serve de apoio ao cenário), que estabelecia uma hierarquia de maior importância de um elemento em relação a outro; Entre artista e espectador: A participação do público na apresentação, sorteando as cenas, colocava-os como sujeitos ativos na constituição interna da peça; Entre obra e espectador: não havia um eixo lógico-narrativo nas obras de Cunningham com composições regidas pelo acaso. A completude dos seus sentidos era partilhada com o espectador.

Tirar do coreógrafo o domínio e o controle do caos na composição e na cena, deixando esta circunstância nas mãos do acaso, pode ser visto também como uma alusão à vida do homem pós-moderno em seu cotidiano nas grandes cidades. Conforme explanado por Harvey (1993, p.49), os planejadores modernistas de cidades tendiam a “buscar o domínio da metrópole como totalidade ao projetar uma forma fechada, enquanto os pós-modernistas costumam ver o processo urbano como algo incontrolável e caótico, em que a anarquia e o acaso jogam com situações inteiramente abertas”.

Desde a dança moderna, coreógrafos apontam a necessidade de trazer para a cena a condição do sujeito no mundo, em contraponto com o hegemônico modelo clássico, cuja valoração demasiada da técnica na arte ofuscava outras necessidades humanas. Reconhece-se o procedimento do acaso trabalhado por Cunningham como um desdobramento daquele mesmo ideal. Ele, ao implementar o desapego do coreógrafo ao controle e domínio da obra, introduziu um novo modo de interpretar as circunstâncias da relação entre sujeito e ambiente. Uma maneira avessa ao ilustrativo, para trazer o cotidiano à cena. Desde Cunningham, o acaso passou a ser um elemento muito requisitado por artistas da dança que buscavam desafiar modelos tradicionais hegemônicos

para criação e configuração coreográfica. Ainda hoje, a utilização do acaso é muito encontrada no meio da dança contemporânea.

Para iniciar a composição da peça *O jogo da dança israeli* tinha-se o ideal de conciliar essa expressão cultural tradicional judaica com a relação do sujeito no ambiente contemporâneo. Realizar um trabalho de dança contemporânea com pessoas da comunidade judaica de São Paulo, praticantes da dança israeli, trazia como proposta central a investigação sobre diálogos existentes entre tradição e contemporaneidade, entre as culturas folclórica e cosmopolita. A ideia de jogo, regido pelo acaso, como um organizador cênico uniu esses lugares e trouxe a dança israeli para dentro de um "projeto contemporâneo" (LOUPPE, 2012, p. 238), que se funda no borramento de fronteiras entre estrutura e caos, forma e não forma, o previsível e imprevisível. Tomou-se como referência compositiva para tal espetáculo o famoso *Jogo da Vida*. Sucesso nas décadas de 1980 e 1990, este funcionava com a participação de dois ou mais jogadores que com lances de dados percorreriam um caminho desenhado no tabuleiro. Neste havia casas com situações específicas onde eram contadas histórias, que resultavam em avanços ou recuos no trajeto do participante em questão. Aquele que primeiro alcançasse o ponto de chegada era o vencedor.

Embasado neste jogo, confeccionou-se para a cena um grande tabuleiro onde pinos gigantes que estavam representando cada dançarina[152] percorreriam o caminho com o objetivo de chegar à casa final. Dentro desse trajeto havia casas com temas[153], os quais correspondiam a histórias particulares das dançarinas sobre suas vidas na dança israeli e com cenas elaboradas para cada uma. Todas seriam sorteadas por um dado cênico gigante. Caso a participante caísse em uma casa com o mesmo tema, esta sofreria a penalidade de ter que recuar para a anterior, atrasando a sua corrida para o final. O prêmio da vencedora do jogo seria o privilégio de ouvir os depoimentos das outras participantes sobre a sua pessoa (o que pensam da personalidade dela, como a veem artisticamente...), que ficaram em segredo absoluto até o momento da

[152] Identificava-se pelas cores a relação entre pinos e dançarinas: pino amarelo - dançarina com blusa amarela; pino rosa - dançarina com blusa rosa; pino turquesa - dançarina com blusa cor turquesa.

[153] Temas relacionados com a dança israeli: 1ª. Vez; Gosto; Dificuldade; Identidade Judaica; Brilho; Sonho.

apresentação[154]. Era um elemento surpresa utilizado como forma de ativar nelas o desejo real de ganhar o jogo e sanar suas curiosidades, ao invés de o espetáculo transcorrer na representação de um desejo não muito sincero de ser a vencedora[155]. Viveriam realmente, desta maneira, a emoção do jogo na hora da apresentação. Assim, surgiu o título *O jogo da dança israeli* para o espetáculo.

Espetáculo *O jogo da dança israeli*. Foto cedida por Abner.

A proposta do jogo de fato mobilizou lugares de relações de poder que as dançarinas do espetáculo estavam habituadas a vivenciar. Suas experiências haviam sido com coreógrafos e professores que as passavam movimentos para que elas os executassem no momento de dançar. Esta peça as colocou como mais emancipadas, tanto por serem as autoras de suas histórias nos temas das casas do jogo, quanto por terem que se posicionar mais ativamente no acontecimento de um espetáculo regido pelo acaso em um jogo que se constituía na hora.

[154] Esses depoimentos de umas para as outras foram gravados para serem colocados como *voz em off*. Durante os ensaios, essa última cena era trabalhada com a execução das partituras corporais, sem áudio. A este, elas só tiveram acesso na hora da apresentação.

[155] Pode ser que mesmo sabendo antecipadamente sobre os depoimentos, estas poderiam ter o desejo de ganhar o jogo. Porém acessar antecipadamente o conteúdo do prêmio acarretaria o risco de elas não fazerem tanta questão de conquistá-lo e apenas manter representativamente diante do público um anseio disso, mas não sincero.

O acaso que comandava o jogo mobilizou bastante as emoções e expectativas tanto do diretor quanto das dançarinas. No meio de todas as cenas construídas, apenas algumas seriam apresentadas ao público. E isso estava fora do domínio de qualquer pessoa da equipe. Quem decidiria era o dado. Como é comum de acontecer, surgiram preferências entre as cenas e as torcidas (de cada dançarina e do diretor) para que aquelas prediletas fossem as sorteadas. O acaso do dado sortear apenas as menos almejadas e consideradas menos potentes era algo que inquietava a todos. Mas havia a resiliência de aceitar o que a sorte lhes destinasse.

Além disso, como se tratava de um jogo regido pelo quantitativo de um dado de seis números, havia a incerteza se o espetáculo se encerraria muito rapidamente (caso alguma jogadora conseguisse consecutivamente apenas números altos), ou se implicaria em um tempo de muita demora, que deixaria o público cansado (se todas as jogadoras só tirassem números baixos). Ansiava-se que o espetáculo acontecesse em um tempo médio, sem exagero de ocorrências sucessivas de números muito baixos, nem muito altos. Desejava-se que o acaso no resultado do dado proporcionasse um equilíbrio, e fosse alternando resultados altos com baixos.

Para cada dançarina, não ganhar o jogo significava não ter a oportunidade de suprir a curiosidade sobre os depoimentos, os quais estavam guardados em segredo, e descobrir o que as outras tinham dito sobre ela. O acaso sorteado nos dados seria decisivo para o alcance dessa realização à vencedora. Não ganhar resultaria em um autotrabalho para com suas emoções e sentimentos de conformação.

A experiência de tirar de todos o domínio sobre o acontecimento da constituição do espetáculo diante do público foi uma experiência que deslocou toda a equipe (diretor/coreógrafo e dançarinas) de um lugar artístico de conforto habitual em relação à cena. Decerto, transformações não apenas artísticas, como também pessoais foram atingidas nessa experiência. Aceitar que não há como se ter pleno controle dos acontecimentos da vida, que o acaso circunda a existência de todos (suprindo ou frustrando expectativas) e que compreender com maturidade essa realidade é uma forma que facilita a condição do estar no

mundo, foi um grande aprendizado para diretor, dançarinas e plateia[156]. Assim como a vida está sempre ensinando às pessoas sobre essa circunstância de estar no mundo, o espetáculo assumiu esse mesmo modo de ensinar. Fez isso transpondo esta circunstância de forma não representativa, porém na própria vivência prática da cena[157]. O acaso foi, assim, elemento fundamental para propiciar o êxito da proposta de borrar fronteiras entre arte e vida e entre tradição e contemporaneidade.

3.4 – As camadas da obra

Uma obra contém em si diversas camadas, que revelam desde as ideias embrionárias que desencadearam o início de seu processo até os elementos configurativos estéticos que estão expostos na superfície para o espectador. Louppe destrincha cirurgicamente as camadas que revestem uma obra (com enfoque na dança e, mais especificamente, na contemporânea), reconhecendo-as da seguinte forma: "projeto, tema, propósito e referência".

Quanto ao "projeto", a autora explica que tudo se inicia por um desejo íntimo ainda vago (uma imagem ainda sem contornos), e a "especificidade do trabalho do coreógrafo consiste em projetar essa 'cristalização', não em objetivá-la, mas em transubjetivá-la". (LOUPPE, 2012, p. 262). O projeto nasce pelas tensões desse desejo íntimo com o mundo artístico-estético no qual a obra pretende se materializar. Nesse trânsito entre o "sonho criativo" e a concretização da obra, perdem-se elementos que no efetivo ato do fazer percebem-se não serem viáveis à execução, assim como também outros são descobertos, apontando caminhos antes não pensados:

> Para Ehrenzweig, há uma irreparável perda entre o projecto íntimo do artista e a sua atualização numa manifestação objetiva, ao ponto do espectador da obra ter o dever de suspeitar da obra poética, devido à multiplicação das abordagens racionalizadas ou estruturadas que empobreceram aos poucos o material imaginário e sensorial: "A arte é um sonho, o sonho do artista, cuja verdadeira estrutura nós, espectadores bem despertos, nunca poderemos ver. As nossas faculdades vigilantes apenas nos podem dar uma imagem bastante

[156] Queixas descontraídas de pessoas da plateia (em particular com o diretor) quando uma dançarina tirou o número seis duas vezes consecutivas, não lhes dando, assim, a oportunidade de conhecerem histórias que estavam guardadas nas outras casas, reflete expectativas que muitos que assistiam o espetáculo de fato alimentavam.

[157] Pode-se perceber rastros de Cunningham nesta circunstância.

> precisa, produzida pela elaboração secundária" (LOUPPE, 2012, 263-264)

Para essa atualização do desejo artístico íntimo à elaboração material cênica, recorre-se às outras três camadas: "tema, propósito e referências". Tema e/ou propósito costumam vir primeiro como forma de orientar o direcionamento da criação. Compreende-se tema não como necessariamente algo da ordem do narrativo, ainda que várias vezes assim o seja. "Não se deve confundir temática e narração. O tema encontra-se na inspiração inicial ou na proposta; a narração é um desenvolvimento." (LOUPPE, 2012, p. 272) Muitas obras de dança contemporânea (e algumas na história da dança moderna) não partiram de uma inspiração exterior ao movimento, mas dele em si como fonte autônoma para toda a construção dramatúrgica da peça. O tema pode ser entendido como o assunto que elucida o caminho pretendido para a materialização da ideia do projeto, justificando a rota que será adotada para o processo criativo.

O propósito, dentro da abordagem de Louppe, refere-se já ao plano objetivo de efetivação do tema. Em se tratando de dança, o propósito muitas vezes se apresenta como modos de tradução ou consequências do tema por meio, por exemplo, de opções de corporalidades, espacialidades, qualidades e repertório de movimento. Enquanto o tema se instaura como eixo para a criação, o propósito tanto pode vir junto com este, quanto ser descoberto no laboratório de criação. Pode se manter no decorrer do percurso da montagem, ou ser substituído e eliminado. O propósito pode se apresentar ao espectador como elemento evidente, ou ficar como elemento oculto diante do olhar do espectador, como ocorre em muitas peças de dança contemporânea.

> No início de cada peça, existem duas coisas ou, pelo menos, uma: o propósito e o tema. O tema é o que se configura primeiro, é a base a partir da qual os bailarinos podem estabelecer um entendimento. O propósito é mais da ordem do objetivo ou do intencional (ainda que este termo, dotado de uma acepção muito específica na dança contemporânea, não possa ser utilizado de forma leviana). Pode apenas ser desvendado no início do trabalho ou inscrever-se antes deste processo, nem que seja para ser eliminado. Em algumas práticas, o propósito resume-se à sua inexistência. Queremos começar do zero, como veremos, esperando que uma matéria poética difusa e antecipada se elabore entre os bailarinos. O propósito de uma obra pode permanecer selado no interior da sua matéria ou estrutura. Neste ponto, por vezes, a intenção é arrastada pela turbulência do que se constrói, de

> modo que escapa ao que seria um propósito de partida. (LOUPPE, 2012, p. 269)

Em alguns modos de criação em dança contemporânea, o tema pode se imbricar com o propósito. Este é o caso de temas que surgem no ato dos laboratórios criativos e de movimentos para uma elaboração coreográfica. Muitos artistas da dança contemporânea consideram que a "dança não deve ser tematizada a partir de saberes em uso; estes devem ser integrados à medida que a dinâmica criativa se revela e evolui, ao longo das etapas reativas, no intérprete, com ele e com o espectador" (LOUPPE, 2012, p. 278). Uma corporalidade, ou um estado de corpo, ou um vocabulário de movimento descoberto nos ensaios e laboratórios podem ter em si, aglutinados, o tema e o propósito. Ela explica que na improvisação o propósito é frequentemente descoberto por vias anteriormente não racionalizadas, que permitem que outras camadas de intencionalidade se revelem. (LOUPPE, 2012, p. 269)

Quanto à referência, a autora define-a como uma temática adjacente que pode se manifestar de forma contínua, ou em explosões e estilhaços de sentido. Esta pode estar no título de uma obra (por exemplo, quando se refere a um livro conhecido), acompanhando a encenação como um todo, assim como pode aparecer de forma plural e fragmentada, fazendo pontuadas citações e alusões a outras fontes (artísticas ou não) em uma mesma peça. No primeiro caso, referência e tema podem estar tão próximos, que podem até se fundir. No segundo caso, referência se caracteriza como algo de caráter indicial, muitas vezes não vinculada ao núcleo do tema da peça. Na dança contemporânea, ocorre bastante de o artista se apropriar dos signos da obra referida, realizando uma tradução intersemiótica daquela para o seu corpo e para soluções estético-cênicas. Referências podem ser evidentes, ou não. Podem ser citações explícitas ou implícitas. Podem estar na superfície objetiva da cena, ou no substrato em que subjaz o material coreográfico configurado.

> Pode ser exibida ou manter-se invisível, e a sua existência é por vezes conhecida apenas pelos intervenientes na sua criação. É o caso de inúmeras peças nas quais as histórias, as alusões e as citações em jogo de trabalho de concepção ou de criação se mantêm em flutuação como num sonho indecifrável. É o que confere a certas peças a sua espessura: peças com episódios sobrepostos em camadas, nas quais o mais

> importante geralmente se mantém latente, à margem do que é dançado. Uma vez mais, a propósito da referência ou das referências na origem das peças, se põe um problema ao coreógrafo, aos bailarinos e até, por vezes, ao comentador: o que deve ser dito e o que deve ficar por dizer. Devem ser reveladas as pistas a que tivemos acesso através das circunstâncias ou das experiências, quando um dos elementos da própria peça é o seu enigma fundador? (LOUPPE, 2012, p. 278)

De acordo com essas camadas em que subjaz o corpus de uma obra de dança, observa-se então como isso se deu em *O jogo da dança israeli*. O projeto desta pode ser reconhecido como o desejo de articular a dança israeli com a dança contemporânea. Seria o desejo de adotar para a dança israeli (sua corporalidade, seu sentido simbólico cultural para o acontecimento cênico, seu léxico de movimentos e passos codificados) os valores éticos que fundam a poética da dança contemporânea, como: a ênfase na autenticidade pessoal das dançarinas; o respeito e valorização das informações de seus corpos enquanto o material mais potente para a cena; a não subjugação do processo ao produto; o princípio da não-arrogância na relação hierárquica coreógrafo/diretor e dançarinas, priorizando a horizontalização da escuta entre todos (não apenas das dançarinas para o coreógrafo como ocorria nos meios tradicionais de produção em dança); o foco não no espetacular (do entendimento tradicional de virtuosidade da dança[158]), mas nos resultados sinceros para com as urgências que surgiram no processo de criação (uma outra forma de compreender virtuosidade cênica em dança).

Como o projeto é explicado como o diálogo entre o desejo íntimo do artista com as circunstâncias reais, muitas das ideias "sonhadas" para a elaboração foram descartadas no caminho quando percebidas como improfícuas. Isso aconteceu com a proposta de desenvolver a criação com uma prática de improvisação que investigasse o movimento, mas que acabou, finalmente, na descoberta da solução dos depoimentos falados. Para tal processo de criação,

[158] Critérios abalizadores sobre virtuosidade da dança clássica estão muito presentes nos meios de produção coreográfica da dança israeli. Reconhece-se como um bom dançarino de dança israeli aquele que apresenta um bom alongamento de pernas (principalmente) e de coluna, que está sempre atento aos pés bem esticados nos movimentos, giros com a agilidade do foco de cabeça e com *port de bras* (posições de braços de 1ª. e 2ª. posição), força muscular para saltos, e outros atributos que a dança cênica espetacular construiu como cultura do belo desde o renascimento.

mesmo que tenha havido o abandono de um caminho planejado e adoção de um novo, a ideia não apenas do projeto (trazer a poética da dança contemporânea para uma montagem com a dança israeli) seguiu sendo a mesma, como também a de todo o restante das camadas (tema, propósito e referência).

Desde o princípio do projeto, pretendia-se trazer como tema: dança israeli e o autobiográfico. Ao invés de se fazer isso por descobertas corporais em laboratórios de improvisação nos ensaios, desenvolveu-se a mesma ideia com os textos falados. Todo o espetáculo, cada cena construída, transcorreu em cima de narrativas que abordavam as memórias pessoais das dançarinas nas suas práticas com a dança israeli. Esse novo caminho empreendido também não modificou o propósito que se vislumbrava incialmente. Compreendendo propósito como o modo objetivo pelo qual o tema se materializa no corpo e/ou na cena, buscava-se abordar a execução do movimento, observando como a dança israeli é afetada e modificada quando aplicada com alguma informação autobiográfica das dançarinas.

Como já exposto, isso não foi feito pela pesquisa e análise do movimento, conforme o plano inicial, que requisitaria uma autopercepção de cada dançarina para com a sua movimentação, porém se efetivou a partir das contações de histórias que evocavam imagens (mentecorpóreas) que naturalmente modificavam os estados de corpo e a execução das coreografias e dos passos da dança israeli. Tratou-se da aplicação de um mesmo propósito do coreógrafo, todavia que exigia menos das integrantes do elenco do que na ideia inicial, visto que involuntariamente seus corpos se modificavam no ato de contar as suas histórias e executar a dança israeli. Isso ocorria como um funcionamento orgânico e natural do sistema cognitivo do corpo. A primeira alternativa, de autopesquisa e autoanálise do movimento, requisitaria um engajamento maior das dançarinas para se chegar a esse propósito. Pode-se reconhecer, assim, que uma mudança ocorrida foi a de atribuir-se mais responsabilidade na efetivação do propósito à direção coreográfica e ao caráter da obra, para o efeito desejado, do que à atuação ativa e arbitrária das dançarinas.

Em relação às referências, o espetáculo tinha como referência nuclear a expressão cultural da dança israeli como um todo e, dentro deste, várias

referências pontuais (em caráter de citação, principalmente) preencheram o conteúdo da obra. Quase todas as cenas da peça se referiam a coreografias de de *harkadá* ou de *lehaká*. As dançarinas contavam algum episódio de suas vidas nesses meios, executando passos e movimentos diretamente vinculados à estrutura coreográfica à qual elas estavam se referindo/citando. Em menor quantidade, tiveram cenas em que nenhuma coreografia específica foi citada, mas que ocorreram execuções de passos de dança israeli, Pode-se considerar nestes casos que, ainda que não se trate de citações, estes se pautam na referência nuclear da peça, que é a expressão cultural da dança israeli como um todo. No espetáculo *O jogo da dança israeli*, em nenhum momento ocorre uma referência externa ao tema (como recorrer a poemas que nada dizem respeito ao universo judaico e dança israeli, citar quadros de arte cubista, etc). Tudo está se referindo diretamente ao assunto do tema e todas as referências são explícitas e diretas. Não há qualquer citação ou referência implícita aos olhos dos espectadores neste espetáculo.

3.5 – O espetáculo[159]

O público entra no teatro e as dançarinas já estão em cena executando aleatoriamente movimentos de dança israeli. A luz geral do teatro se mantém acesa até todos se acomodarem. Terminado este momento, a luz da plateia se apaga, ficando apenas a do palco. Entra a *voz em off* da dançarina H e as outras se retiram. Nessa hora, as dançarinas do elenco vão aparecendo uma de cada vez acompanhadas com o áudio de suas próprias vozes, que as apresentam em suas características pessoais e culturais (judias, paulistanas, brasileiras). Elas executam uma célula de movimento[160] (cada uma criou sua própria), que

[159] Gravação da apresentação do dia 7 de Março de 2020, no Teatro Anne Frank, do Clube "A Hebraica" de São Paulo. Disponível em: https://www.youtube.com/watch?v=6jGgVWMmers

[160] Esta foi criada em exercício de ensaio, no qual se pedia que elas visualizassem um teclado (como de telefone) e discassem com pés a data do nascimento (dia, mês e ano), incluindo nessa execução dois giros. Depois foi pedido a elas que incluíssem passos de dança israeli nessa partitura de movimento. Assim, cada uma estruturou sua célula de movimento para essa primeira cena.

acontece repetidamente, em *loop*, do início ao final do áudio de sua própria *voz em off*[161].

Terminada a apresentação sobre cada uma, as três dançarinas entram juntas em cena e começam a montar o cenário diante do público, acompanhadas de um áudio caótico construído pela sobreposição de todas as *vozes em off* que acabaram de passar. O cenário, que ficava ao fundo do palco, era composto por um circuito de doze casas, mais o ponto de partida e o ponto de chegada. Nessas doze casas, havia seis histórias de cada dançarina, que não poderiam se repetir dentro do espetáculo. Caso alguma casa fosse sobre uma mesma história, a jogadora teria que recuar um número do trajeto para expor alguma outra narrativa que não foi contada (e se, mesmo depois disso, a casa tratasse de alguma história repetida, a dançarina deveria prosseguir o recuo até chegar em uma inédita). O resultado do dado, de tamanho gigante (1m por 1m), é que determinaria quais histórias seriam contadas e quantas casas cada dançarina iria andar no circuito. A marcação delas no trajeto era feita com grandes pinos cênicos que tinham, cada um, a mesma cor da blusa de cada jogadora.

Acabada a montagem do cenário, as três vêm para a frente e a dançarina S apresenta o jogo e as regras deste para o público. Uma importante informação era que a vencedora ganharia a oportunidade de ver revelados os depoimentos secretos que suas colegas do elenco falaram sobre ela (o que perceberam sobre a sua pessoa e artista durante esse período de convívio no processo de criação do espetáculo e ensaios). Todas, então, diante do público jogam o dado uma vez para sortear a ordem delas no jogo, que seria organizado de forma decrescente (o maior número seria para a primeira jogadora e assim em diante). Quem não estivesse no seu momento do jogo ficaria sentada ao canto esquerdo do palco, enquanto a jogadora daquela hora estaria no centro de cena. E, assim, iniciava-se a partida[162].

[161] Cena disponível em: https://www.youtube.com/watch?v=TNQblRFckkQ

[162] Cena do vídeo de 7'40" a 12'. Disponível em: https://www.youtube.com/watch?v=6jGgVWMmers

Foto cedida por Paulo César Lima. Apresentação no Teatro Laboratório, do Departamento de Artes Cênicas da ECA/USP, em 6 de Março de 2020.

Foto cedida por Abner. Apresentação no Teatro Anne Frank, em 7 de Março de 2020.

CASAS 1 E 7: 1ª VEZ

Nestas casas as dançarinas contam sobre algum acontecimento relativo à primeira vez delas dentro do universo da dança israeli.

Dançarina H[163]

Nesta cena, a dançarina H falou sobre a primeira vez em que ela subiu no palco, o que no caso ocorreu com o grupo de dança israeli *Lehaká Ofakim*[164], do clube "A Hebraica" de São Paulo. Em seu depoimento, conta que ingressou no grupo em 1999 com o seu marido e ambos tiveram a coragem de se apresentar pela primeira vez apenas em 2001[165]. Uma das coisas que os estimulou era que se trataria de uma dança "massiva" da instituição, ou seja, seria uma coreografia que reuniria todas as *lehakot* do clube. Logo, a oportunidade dela e seu marido poderem dançar com a sua filha e estarem os três juntos em uma mesma coreografia no palco era muito motivadora para aceitarem o desafio. Assim, então, o fizeram. Ela descreve as emoções vivenciadas na noite daquela sua primeira apresentação.

Durante a sua narrativa, ela mostra alguns passos que faziam parte da coreografia. Dança-os concomitantemente com a descrição dos movimentos, sem acompanhamento musical. Em seguida, ela para de dançar e canta um trecho da música da coreografia, que se chamava *Chai*[166].

A dançarina finaliza sua história contando que aproximadamente três meses depois dessa apresentação seu marido faleceu, mas que ela continua até hoje com toda a sua força dançando e subindo no palco. A cena se encerra com a projeção de uma foto dos três juntos naquela noite de apresentação. As luzes se apagam, a projeção fica e a dançarina H sai silenciosamente.

---

[163] Cena disponível em: https://www.youtube.com/watch?v=D6zZ3bskd20

[164] Este grupo foi fundado por Adriana Gordon, em 1985, estando atuante até hoje. Grande parte das dançarinas da primeira geração da *Lehaká Ofakim* permanece no grupo que, então, conquistou o feito de ser no Brasil a *lehaká* com o elenco mais antigo.

[165] A *Lehaká Ofakim* funciona com dois momentos: uma parte do ensaio destina-se a dançar *harkadá* e a outra parte à montagem coreográfica para apresentações. Durante dois anos, a dançarina H participava apenas da primeira parte.

[166] Uma canção de Ofra Haza que ficou muito conhecida por ter disputado o prêmio no grandioso festival Eurovision de 1983, conquistando o 2º. Lugar.

Foto cedida pela própria dançarina. Imagem utilizada na projeção final da cena.

Dançarina S[167]

A dançarina S aborda em seu depoimento a primeira vez em que se apresentou com dança israeli para uma plateia, quando ainda era uma criança de 9 anos. Ela inicia sua narrativa vestindo diante do público um figurino de saco de batatas, destacando jocosamente o fato de que aquele tipo de traje havia sido o que ela usara em sua primeira apresentação cênica de dança israeli. Conta que se tratava de um evento de sua escola judaica I. L. Peretz, que estava festejando a data de *Simchat Torah*, que rememora a entrega das tábuas da lei de Deus a Moisés. Na ocasião, ela estava no 4º. Ano do Ensino Fundamental e a escola estava organizando apresentações com os alunos. Ela, então, se envolveu na peça, representando o povo judeu que era escravo no Egito e que foi libertado por Moisés, o que justificava o seu figurino de saco de batatas.

Ela descreve para a plateia todo o cenário que estava compondo o palco naquela ocasião e faz um breve resumo do roteiro das apresentações que aconteceram na peça, até que finalmente chega o momento de falar sobre a coreografia que dançara. Tratava-se de um tradicional *rikud* chassídico chamado

[167] Disponível em: https://www.youtube.com/watch?v=AmZcBSfs4Gs

Nigun Atik. Foi uma coreografia de *harkadá* trazida para a cena para ser apresentada.

Ela inicia então a descrição da dança para os espectadores, como se estivesse os ensinado aquela coreografia: contando a marcação dos passos dentro de um tempo musical e esmiuçando a explicação sobre como se executa cada movimento. Depois dessa aula (desse *chug*), ela dança a coreografia acompanhada da música. Após dançar esse *rikud*, a música se silencia e ela prossegue a narração sobre como terminava a peça. Conta que na cena final ela representava a mãe judia que conduzia a reza do *Shabat*[168] com seus filhos (representados pelos seus colegas de turma). Cobre a cabeça com um lenço, como uma mulher judia ortodoxa, acende uma vela e, então, os refletores de luz se apagam. Ela, no escuro, iluminada apenas com a fraca luz da vela, tampa os olhos por um tempo e, ao abri-los, sopra apagando-a. Depois disso, a cena se encerra.

Foto cedida por Abner. Apresentação no Teatro Anne Frank, em 7 de Março, de 2020.

[168] Feriado judaico que representa o dia do descanso de Deus, na *Torah* (antigo testamento). Costuma começar no crepúsculo de toda Sexta-Feira e terminar no crepúsculo de todo Sábado.

Dançarina T[169]

A dançarina T conta que aquele exato momento, ao vivo, era a primeira vez em que ela estava novamente subindo ao palco depois de 35 anos afastada. Seu depoimento narra como foi o seu processo de afastamento do universo das apresentações de dança.

Ela conta que em meados dos anos de 1980 dançava na *Lehaká Hakotzrim*[170], do Clube "A Hebraica" de São Paulo, onde era feliz naquela prática e na convivência com seus amigos, nos ensaios e apresentações. Expõe essa história de forma falada, simultaneamente com a execução de passos de dança israeli improvisados na hora. Em um determinado instante, ela congela seus movimentos e arma uma posição com os braços para cima. Começa a expor os discursos opressores de sua família, que se interiorizaram como pensamentos próprios seus, paralisando-a e afastando-a daquele meio: "Você não pode mais dançar! Você não pode mais fazer parte de palco! Você não pode ter isso como uma profissão! Você tem que procurar outra coisa para trabalhar! Você tem familiares doentes dentro dessa casa! Tem que ganhar dinheiro!"

Na medida em que essas frases eram ditas, ela ia despencando diferentes partes do corpo até se derrubar por completo. Ela fica um tempo estirada no chão e depois se levanta recomposta, continuando o seu depoimento para a plateia. Finaliza a cena explicando que foi a partir daquele momento que ela se afastou por 35 anos do mundo das apresentações da dança israeli e que o público deste espetáculo estava testemunhando em primeira mão o seu retorno ao palco.

[169] Disponível em: https://www.youtube.com/watch?v=hv7XMbyfTmQ

[170] Este grupo foi fundado neste período (meados dos anos de 1980) e continua existindo e se apresentando até hoje. Grupo criado para abarcar elenco adolescente, de faixa etária média de 16 e 17 anos.

Foto cedida por Abner. Apresentação no Teatro Anne Frank, em 7 de Março de 2020.

CASAS 2 e 8: GOSTO

As dançarinas trazem nestas casas depoimentos relacionados aos seus gostos pessoais na dança israeli. As histórias surgiram da pergunta: o que você mais gosta ou gostou de dançar e/ou vivenciar na dança israeli?

Dançarina H[171]

A dançarina H compartilha com o público sobre a sua dança predileta de *harkadá*: *Shkarim*. A cena se inicia logo com a música dessa coreografia de roda sendo tocada e ela dançando-a diante da plateia. Terminada a execução da coreografia *Shkarim*, ela vem para a frente do palco destacando que aquele é o seu *rikud* favorito. Explica o porquê daquela preferência, descrevendo sobre os elementos que fazem parte de sua composição, como a dinâmica coreográfica que alternava movimentos rápidos e lentos, o perfeito encaixe da dança com a música, a melodia etc. Encerra a cena expondo que, conversando com outras

[171] Disponível em: https://www.youtube.com/watch?v=P5uWobk7lTs

pessoas, percebe que muitas reparam realmente existir algo de muito especial nesse *rikud* em específico.

Foto cedida por Abner. Apresentação no Teatro Anne Frank, em 7 de Março, de 2020.

Dançarina S[172]

Para o seu depoimento, a dançarina S falou sobre o seu *rikud* predileto: *Darbashyia*, do renomado coreógrafo israelense Dudu Barzilay. Descreve um vídeo dele do final dos anos de 1990, postado no *youtube*, por onde ela aprendeu a dança. Narra sobre o episódio de quando foi um dia para uma *harkadá* em que não se colocou *Darbashyia* na lista para ser dançada. Conta que quando terminou a *harkadá* ela foi para o ponto de ônibus esperar a condução para a casa e, instigada por uma vontade não suprida de ter dançado aquela coreografia, ficou se controlando para não fazer os passos da dança no meio da rua e de desconhecidos.

A projeção do vídeo do Dudu Barzilay que ela havia descrito é lançada ao fundo do palco no término do depoimento e ela começa a executar apenas os primeiros impulsos dos movimentos da coreografia, mostrando uma contenção para não os ampliar e ser discreta (assim como fizera para não passar vergonha no ponto de ônibus). Aos poucos, ocorre uma gradação na qual os movimentos

[172] Disponível em: https://www.youtube.com/watch?v=ADp0dOGIzE8

vão crescendo, evidenciando uma perda de controle daquela contenção. Até que, enfim, como se aquela pressão interna tivesse causado uma explosão, ela se liberta abruptamente, a projeção desparece[173], e segue dançando com o máximo de energia aquele *rikud* que tanto gosta até o final da cena.

Foto cedida por Paulo César Lima. Apresentação no Teatro Laboratório, do Departamento de Artes Cênicas da ECA/USP, em 6 de Março, de 2020.

Dançarina T[174]

Nesta cena, a dançarina T traz a lembrança de quando ela tinha muito gosto em estar em um grupo de dança israeli. Fala sobre a época em que ela dançava na *Lehaká Hakotzrim*, em meados dos anos de 1980, onde havia uma convivência muito alegre e divertida com as pessoas do grupo. Destaca que o aspecto relacional com aquela turma a motivava mais a fazer parte daquele grupo do que a própria dança em si (sem descartar também essa importância).

Começa a contar episódios do ensaio em que o importante coreógrafo israelense Guiora Kadmon[175] tentava organizar o grupo para montar suas

[173] Como se a dança tivesse saído do plano do pensamento, em um corpo retraído, e se concretizado plenamente no movimento liberto.

[174] Disponível em: https://www.youtube.com/watch?v=ri8GJW6vKwY

[175] A descrição sobre quem foi Guiora Kadmon encontra-se na nota de rodapé 123.

danças. Ela representa o tom imperativo dele, com sotaque israelense, para ilustrar como ocorriam os ensaios na relação coreógrafo e dançarino(a)s. No instante em que ela o imita, modificando a sua impostação vocal, acende um foco no canto do palco iluminando as duas outras dançarinas do elenco, que vestem máscaras para remeter às pessoas que integravam o corpo de baile daquela *lehaká*. Isso acontece duas vezes: na primeira vez, ambas as dançarinas vestem máscaras masculinas, representando o ensaio de uma dança *chassídica*, só de homens; na segunda vez, uma dançarina mantém a mesma máscara e a outra a troca por uma feminina, representando uma dança de pares (homem e mulher). Esse momento de imitação da voz do coreógrafo, em que se acende um foco sobre as outras duas dançarinas mascaradas no canto do palco, representa um flashback de memória.

A cena termina com a dançarina T contando de forma saudosa sobre as brincadeiras e bagunças que aquela turma fazia no ensaio e o prazer que era estar no meio daquelas pessoas.

Foto cedida por Abner. Apresentação no Teatro Anne Frank, em 7 de Março de 2020.

CASAS 3 E 9: DIFICULDADE

As dançarinas contam nestas casas as situações de maior dificuldade que elas já viveram na dança israeli.

Dançarina H[176]

A dançarina H fala nesta cena sobre como é para ela o procedimento de aprendizagem de danças de *harkadá* e algumas dificuldades que de vez em quando acontecem nesse processo. Expõe que a maioria do seu aprendizado se dá através das explicações de *markidim* (professores de danças de *harkadá*), mas que algumas coreografias ela aprendeu copiando porque não teve a oportunidade de aprender em uma aula. Nessas situações, muitas vezes ficam arestas na compreensão sobre como executar algumas partes de tais coreografias. Traz, assim, como exemplo, o *rikud Esev Bar*, do estilo *debka*. Após compartilhar com o público essas questões, a música de *Esev Bar* começa a tocar e ela dança a coreografia, até chegar na parte da sequência que ela não aprendeu direito como fazer. Neste ponto, ela paralisa e a música some. Retoma o seu depoimento tentando descrever as características daqueles passos que tem dificuldade, frisando que seria realmente necessário um professor para explicar de forma destrinchada a sua mecânica.

Nesta hora, ouve-se a voz do diretor da cabine se prontificando a atender o seu pedido. Este vai até o palco e começa a ensinar detalhadamente aquela sequência. O ensino e o aprendizado ocorrem ao vivo diante dos espectadores[177]. Após este processo, a música *Esev Bar* torna a tocar e ambos dançam a coreografia inteira. Quando terminam, o diretor agradece e se retira de cena e a dançarina expressa o contentamento em ter tido a oportunidade de

[176] Disponível em: https://www.youtube.com/watch?v=399vbvNFZF8

[177] Importante ressaltar que não foi uma representação do aprendizado. A dançarina realmente estava aprendendo aqueles passos na hora da cena. Em acordo entre diretor e dançarina, estabeleceu-se que ela não iria ficar tentando aprender antes do dia apresentação. Todos os ensaios dessa cena se deram com a passada do texto, pulando essa parte do ensino.

alguém ensinar-lhe e, confiando no seu aprendizado, declara que possivelmente vai saber executar essa coreografia em alguma futura *harkadá*.

Dançarina S[178]

A dançarina S conta sobre a dificuldade que teve para superar a situação desafiante em que foi colocada quando de uma coreografia que ela teria de aprender rapidamente para apresentar. A cena inicia com uma voz que sai da cabine (interpretada pelo diretor da peça), representando um coreógrafo no processo de ensaio e montagem com o seu grupo. É uma voz imperativa e de ordem de comando para os dançarinos executarem os movimentos. A dançarina S obedece a cada instrução realizando cada passo ordenado pelo coreógrafo. Quando a voz (esse personagem que não aparece fisicamente para o público) expõe que a coreografia está finalizada, a dançarina S inicia o seu depoimento contextualizando sobre aquela dança que ela acabara de executar.

Explica que teve que aprender aquela coreografia quando, aos seus 17 anos, tinha recém ingressado na *Lehaká Hakotzrim*. Tratava-se de uma ocasião muito especial para ela, pois as pessoas que faziam parte do elenco daquela coreografia iriam se apresentar na Pousada Do Rio Quente, em Goiás, ficando hospedadas naquele lugar por uma semana, com tudo custeado. Ela se aventurou a mergulhar nesse desafio e, sem saber ainda nada daquela dança, viajou com o grupo. Expressa que essa situação lhe causou muita pressão. Ela expõe que se dedicou com bastante afinco para aprender muito rapidamente aquela coreografia, denominada *Shir La Shalom*[179], cujo tema era sobre paz e as dançarinas representavam pombos brancos através de seus figurinos e movimentos. Para encerrar o seu depoimento, a dançarina S conta que no final

[178] Disponível em: https://www.youtube.com/watch?v=yHSbQM7CTTU

[179] Tradução de *Shir la Shalom* é *Canção Para a Paz*. Essa música foi cantada pelo ex-1º ministro de Israel, Yitzhak Rabin, quando em um comício pela paz. Naquele mesmo evento, em 4 de Novembro de 1995, no meio de uma multidão, em uma praça pública de Tel Aviv, ele foi assassinado por um judeu ortodoxo com dois tiros contra o peito. Esta canção se tornou memorável símbolo para a figura política que ele foi. Rabin desempenhou importante papel nos Acordos de Paz de Oslo, que promoveram promissores diálogos com a autoridade palestina, representada na época por Yasser Arafat. Ganhou em 1994 o prêmio Nobel da Paz pelos seus esforços para atenuar a guerra no Oriente Médio.

deu tudo certo e que ela conseguiu superar o desafio e dançar tudo perfeitamente.

Dançarina T[180]

Nesta casa, a dançarina T fala sobre a sua dificuldade de lidar com a timidez em uma situação de exposição em público e no palco. Assim que a cena se inicia, todas as luzes se apagam criando um blecaute geral no ambiente. A dançarina T nesta situação desaparece dos olhares dos espectadores e fala no escuro sobre sua timidez. Quando o seu texto começa a expor informações sobre como ela foi contornando os danos da timidez à sua vida, as luzes lentamente se acendem e sua história continua com o áudio de sua própria *voz em off* (ela então para de emitir a fala ao vivo). Nesta hora, ela começa a dançar acompanhando uma música de dança circular sagrada (também sua prática habitual) que toca ao fundo do áudio da *voz em off*. Os movimentos nesta cena também não são típicos de dança israeli, mas deste outro tipo de dança.

Nesta parte, sua *voz em off* conta que a timidez, ainda que a tenha afastado do palco, não a desligou do mundo da dança por completo. Ela continuou a praticar dança israeli frequentando *harkadot*, pois, como se trata de uma dança social e não cênica, lá se sentia em situação comum a todos e não exposta a olhares julgadores e críticos. O mesmo se aplica à sua relação com as danças circulares sagradas.

Ela cita suas filhas, expondo que a referência do envolvimento delas pelo palco a encorajou a enfrentar o desafio de participar deste espetáculo e trabalhar o desbloqueio de dançar diante de um público. Menciona também que essa peça que mistura dança israeli com dança contemporânea a incentivou a mergulhar em si mesma para trabalhar as suas questões pessoais com a timidez, servindo como meio de cura. Ressalta que o elenco extrovertido que divide esse espetáculo com ela a inspira e ajuda nesta hora de estar no palco. Sua cena se encerra com um discurso motivacional que fala sobre superações que toda a pessoa pode ter diante da timidez em qualquer que seja a atividade e situação.

[180] Disponível em: https://www.youtube.com/watch?v=NTLm5sSzTUA

CASAS 4 E 10: IDENTIDADE

Nestas casas, as dançarinas foram convidadas a abordar momentos em que a dança israeli proporcionou a elas autorreconhecimentos identitários judaicos.

Dançarina H[181]

Seu depoimento traz um episódio quando ela viajou para o festival de dança israeli do Rio de Janeiro, o *Hava Netze Bemachol*. Neste evento, em uma noite de maratona de *harkadá*[182]*,* ocorreu um momento em que tocou uma música bem antiga, de nome *Sulam Yakov*. Nesta hora, os *markidim* (professores de danças de *harkadá*) orientaram que todos da roda dessem as mãos para dançarem aquele *rikud*, assim como se fazia nos primórdios da dança israeli nos *kibutzim*. A dançarina H expõe que um insight ocorreu neste preciso instante. Ao dizer isso, as outras duas integrantes do elenco entram em cena, a música começa a tocar e todas dançam juntas o *rikud Sulam Yakov* de mãos dadas. Quando a música termina, suas colegas silenciosamente se retiram e ela retoma a sua história.

Ela conta que a maioria das pessoas presentes naquele salão não era de rostos conhecidos, mas que mesmo assim sentiu uma grande energia de comunhão com todo mundo ali. Arrebatada por aquela energia intensa, ela quis refletir o que exatamente foi aquele fenômeno. Compreendeu depois que aquilo era um sentimento comum entre todas as pessoas presentes naquele ambiente, de se perceberem parte de uma mesma coisa: a identidade judaica.

[181] Disponível em: https://www.youtube.com/watch?v=IYPVwD_3fNk

[182] As maratonas destes festivais são as *harkadot* que duram noite e madrugada inteira, até o amanhecer.

Foto cedida por Paulo César Lima. Apresentação no Teatro Laboratório, do Departamento de Artes Cênicas da ECA/USP, em 6 de Março de 2020.

Dançarina S[183]

Nesta cena, a dançarina S expõe que seu autorreconhecimento identitário judaico se evidenciou quando participou de um projeto promovido por Israel para a comemoração dos 70 anos daquele Estado. A iniciativa propunha que comunidades judaicas de diferentes lugares e países enviassem seus vídeos dançando o *rikud* , de estilo moderno, *Israel Sheli*, coreografado pelo israelense Gadi Bitton. Vídeos vieram de várias partes do mundo, como: Israel, Brasil, Canadá, França, Inglaterra, Uruguai, Austrália, EUA, Argentina, Alemanha, Holanda, Croácia e outros. Israel fez um trabalho de edição aproveitando trechos de cada um dos vídeos recebidos. A dançarina S, ao ver nesse vídeo, editado, todas aquelas pessoas de diversos países do mundo[184] dançando a mesma dança que ela, sentiu o pertencimento a este grande grupo, que é o povo judeu.

Ao falar sobre essa situação, ela chama as suas companheiras do elenco para dançarem juntas aquele *rikud*. As três formam um círculo e ao fundo do palco é projetado o vídeo sobre o qual ela acabara de falar. Elas por um tempo

[183] Disponível em: https://www.youtube.com/watch?v=pdqdMJtap7I

[184] De lugares que sequer ela imaginava que se praticasse a dança israeli.

dançam juntas com as pessoas virtuais da imagem projetada. Depois, elas se sentam para assistir o vídeo como uma plateia. Ficam viradas de costas para a público do teatro, como se tivessem se tornado também espectadoras naquele momento. Nesta hora, a música some e o vídeo acelera, mostrando rapidamente cada país, cuja legenda na parte de baixo da tela aponta o nome de cada um que vai aparecendo. Quando o vídeo encerra, faz-se o blecaute.

Foto cedida por Paulo César Lima. Apresentação no Teatro Laboratório, do Departamento de Artes Cênicas da ECA/USP, em 6 de Março de 2020.

Dançarina T[185]

A cena se inicia com a dançarina T executando a mesma coreografia que se passa em uma projeção lançada ao fundo do palco. Tratava-se de um vídeo de uma *harkadá* ocorrida no *Machol Brasil 2019*, que é um seminário de dança israeli que acontece anualmente em Porto Alegre e onde se ensinam os *rikudim* novos. Ela dança o *rikud*, do estilo moderno, *Shevet Achim Vachaiot*, cuja música criada em 2019 para celebrar o aniversário de 71 anos do Estado de Israel, teve uma coreografia elaborada na parceria de diversas personalidades consagradas

[185] Disponível em: https://www.youtube.com/watch?v=e-0iEckiPgw

da dança israeli, como: Rafi Ziv, Avi Levy, Sagi Azran, Dudu Barzilay, Victor Gabbay, Yaron Ben Simchon e Sharon Elkaslassy. Tal *rikud* foi de grande divulgação no meio dos amantes de *harkadá*. Como uma dança nova, esta foi ensinada naquele seminário *Machol Brasil 2019*.

Ao terminar de dançar aquele *rikud*, a música e o vídeo desaparecem e a dançarina T se dirige ao público dizendo que ela estava lá naquele vídeo, no meio daquela *harkadá* lotada de gente. Aborda, então, o seu olhar sobre como compreendeu o sentimento de se sentir judia naquela ocasião. Ela fala sobre a noção de diversidade que envolve o significado de ser judeu. Não há um tipo fisionômico característico, nem um modo uniforme de comportamento social e cultural, nem uma conduta específica para com a religião e o modo de relação com esta. A dançarina T declara ao final que compreendeu identidade judaica, ao observar tal pluralidade no meio da multidão daquela grande roda de *harkadá* no *Machol Brasil 2019*. Ela era uma judia a mais que integrava aquele povo diverso.

Foto cedida por Paulo César Lima. Apresentação no Teatro Laboratório, do Departamento de Artes Cênicas da ECA/USP, em 6 de Março de 2020.

CASAS 5 E 11: BRILHO

As dançarinas contam nestas casas sobre seus momentos de brilho, de glamour, de destaque, na dança israeli.

Dançarina H[186]:

Nesta cena a dançarina H conta sobre uma apresentação em que ela participou pelo seu grupo *Lehaká Ofakim* na noite de 10 de Novembro de 2017, no último show do Festival Carmel, do Clube "A Hebraica" de São Paulo. Ela explica que aquela coreografia em específico, era muito diferenciada por causa de seu acompanhamento musical. A música era de uma faixa do CD *The Mothers Prayers*, de Yael Deckelbaum, cuja instrumentação era apenas percussão seguida de canto grupal. O ritmo também não era o comum do que costuma acontecer nas coreografias de dança israeli. Não era de tempos regulares com contagem em oitavos. A dançarina, entusiasmada, destaca que o efeito era tribal e visceral. Ela descreve o desenho da formação das dançarinas no palco, o qual era de dois losangos unidos por um ponto no meio. Ressalta orgulhosamente que era ela esse importante ponto.

Feita essa exposição, ela mostra para a plateia o trecho inicial dessa coreografia, executando os movimentos sem música, mas fazendo a sonoplastia com as percussões no próprio corpo e com sua expiração de ar vocalizada. Ao terminar a execução daquele trecho coreográfico, ela retoma a fala enfatizando sobre as emoções que tomaram conta dela e de todas as integrantes do grupo no dia da apresentação. Destaca que foram ovacionadas ao final, por terem (esse grupo de terceira idade) se aventurado a dançar coreografia tão diferente e desafiante. Com tantos retornos entusiasmados da grande plateia e das pessoas de seu convívio que a assistiram, ela sentiu para si a confirmação de que era de fato uma boa dançarina.

[186] Disponível em: https://www.youtube.com/watch?v=HuT8-3EutiQ

Dançarina S[187]

A dançarina S conta que a fase em que ela mais brilhou na dança israeli foi quando participava da *Lehaká Shalom*[188], que ela integrou por três anos. Frisa que todo ano ela tinha algum solo para fazer e que isso a deixava muito entusiasmada e autorrealizada como dançarina. Traz para a sua cena a história de um solo em específico, de uma peça que tinha o circo como temática. Conta que, como ela praticava malabares com suas irmãs em casa, destacou-se em um workshop que preparava o elenco para dançar esse tema. Por isso, foi eleita pelos coreógrafos para realizar um número solo dentro da dança. Esta coreografia foi apresentada em um grande show, sendo assistida por aproximadamente 5.000 espectadores.

Ela, então, pega três bolinhas em cena para mostrar ao público do espetáculo as suas habilidades com malabares. Arrisca fazer isso ao vivo diante dos olhos de todos, porém informando que já faz mais de 20 anos que ela não investe nesta prática (deixando um clima descontraído, tirando a pressão da expectativa e exigência dos outros). Em seguida a cena se encerra.

Foto cedida por Paulo César Lima. Apresentação no Teatro Laboratório, do Departamento de Artes Cênicas da ECA/USP, em 6 de Março de 2020.

[187] Disponível em: https://www.youtube.com/watch?v=Yz28-1pGiwY

[188] Grupo de dança israeli do Clube “A Hebraica” de São Paulo, destinado para participação de adolescentes entre 12 e 15 anos.

Dançarina T[189]

Ela conta sobre uma coreografia, de estilo oriental, que tinha como tema "Caravana no deserto", que dançara pela *Lehaká Carmel*, o grupo de maior nível técnico e artístico do Clube "A Hebraica" de São Paulo. Descreve a formação do grupo em uma cena da dança, cujos rapazes ficavam em uma fileira, cada um apoiando a mão direita no ombro direito do colega da frente, e as mulheres se sentavam sobre seus braços, formando, assim, a imagem de uma caravana. A dançarina T ressalta a dificuldade dessa formação e a necessidade da alta concentração e sintonia entre todos do grupo. Caso algo falhasse, se alguém se desequilibrasse e caísse, tudo se desmancharia. Feita essa descrição, ela começa a executar este trecho da dança, vocalizando a música junto com os passos.

Em seguida, ela retoma seu depoimento falando sobre um outro momento dessa dança, cuja música era um pot-pourri da consagrada cantora Ofra Haza. Então, novamente, ela começa a dançar os movimentos da coreografia ao mesmo tempo em que vocaliza a música que os acompanhavam. Finaliza, a sua cena dizendo que aquela apresentação a fez se sentir uma boa bailarina, que brilhou junto com o seu competente grupo.

CASAS 6 E 12: SONHO

Estas casas abordam sonhos, não no sentido do que se manifesta no inconsciente ao dormir, mas sobre aquilo que se aspira, que se deseja. Sempre direcionando para o tema da dança israeli, poderia se tratar de sonhos que foram realizados, sonhos que ainda se deseja realizar, sonhos frustrados, sonhos utópicos etc.

[189] Disponível em: https://www.youtube.com/watch?v=vGxj5NGyq4Y

Dançarina H[190]

A dançarina H fala sobre um sonho impossível, que é poder voltar 14 anos no tempo e ter a oportunidade de reviver os momentos em que dançava com a sua filha. Sua narrativa traz a época em que ela frequentava as *harkadot* no Círculo Esportivo Israelita Brasileiro Macabi, em São Paulo. Relembra das pessoas que faziam parte daquele meio social, descreve as características daquela *harkadá* em específico e fala sobre como era boa a sensação de dançar junto com sua filha, de mãos dadas na roda.

Em seguida, entra o áudio com *voz em off* de sua filha[191], falando sobre o *rikud* , do estilo oriental, *Rakdu lehiifim*, que era o que ela mais gostava de dançar com a sua mãe naquela *harkadá.* Nesse instante, a dançarina H fica parada em cena apenas escutando o depoimento da filha, a qual relata que até mesmo antes dela e sua mãe aprenderem esse *rikud*, seu finado pai escutava aquela música em casa e, por isso, esta dança era muito significativa para as duas. Após ouvir a fala de sua filha, a dançarina H diz que então ali elas irão novamente dançar juntas (sem sua presença física). A música começa a tocar e a dançarina H executa aquele *rikud* inteiro se imaginando em uma roda junto com sua filha.

Terminada a sua dança, ela encerra o seu depoimento contando à plateia que sua filha e seu genro hoje residem em Israel e que pararam de dançar. Mas finaliza sua cena expondo uma força pessoal de perseverar e se manter firme na sua prática com a dança israeli.

Dançarina S[192]

Ela aborda uma coreografia que sempre sonhou em dançar. Tratava-se de uma peça da renomada *Lehaká* Kadima, de Porto Alegre, de autoria de Elana Weistein Fridman. Essa dança israeli, do estilo moderno, intitulada *Ahavá* (que

[190] Disponível em: https://www.youtube.com/watch?v=QBW65UCBR9M

[191] Para esse áudio, foi proposto que a dançarina H pedisse para sua filha (que está em Israel) um depoimento sobre essa sua memória.

[192] Disponível em: https://www.youtube.com/watch?v=7UERnzvWDC4

significa amor, sendo, pois, este o tema) era de pares. Foi montada em 2007 e apresentada em diversos estados do Brasil. A dançarina S anuncia ao público que ela vai realizar ali, diante de todos, o sonho de dançar aquela coreografia. Pega um figurino[193]na coxia e veste-o em cena para iniciar a sua apresentação.

Uma projeção da *Lehaká* Kadima é lançada na tela ao fundo do palco e ela dança a coreografia junto com aquele elenco virtual. Nas cenas de pares, ela dança com um parceiro imaginário. A música era *A'ahava Hayeshana*, do famoso cantor israelense Shlomo Artzi[194]. Ela executa apenas uma parte da coreografia.

Ao terminar a sua apresentação, ela se volta para o público relatando alguns detalhes mais que alimentaram o seu sonho de dançar aquela coreografia, além de sua admiração estética. Um motivo era que no grupo dançava um rapaz que ela achava bonito e pelo qual havia despertado um interesse platônico, o outro é que aquela foi a primeira vez que ela tinha visto um beijo na boca em uma apresentação de dança israeli e isso a deixou muito chocada. Finaliza a cena declarando-se contente em ter realizado este seu antigo sonho de se apresentar com aquela dança.

Foto cedida por Paulo César Lima. Apresentação no Teatro Laboratório, do Departamento de Artes Cênicas da ECA/USP, em 6 de Março, de 2020.

[193] Tal vestido não era o mesmo da dança referenciada.

[194] Pode-se equipará-lo com um Caetano Veloso. Iniciou carreira nos anos de 1960, tornando-se referência nacional musical e continua trabalhando ativamente com sua arte até hoje em dia.

Dançarina T[195]

Nesta cena, a dançarina T expõe um momento romântico que ela vivenciou em uma *harkadá* de dança de pares no Seminário *Machol Brasil 2019*, de Porto Alegre. Ela conta que um bonito homem israelense, desconhecido, a abordou, elogiando e convidando-a para ser ali seu par exclusivo. Expressa ter ficado muito surpreendida com o convite, por achar que naquele lugar havia muitas mulheres mais jovens, mais belas e que dançavam melhor do que ela. Descreve detalhes do envolvimento que aconteceu entre os dois, com trocas de olhares e sintonia corporal. Depois daquela noite inteira dançando juntos, não se viram mais. Porém aquela sensação de uma paixão repentina e momentânea ficou marcada em sua memória. Finaliza seu depoimento manifestando o sonho de reviver uma experiência como essa.

Ao terminar de contar sua história, lança-se uma projeção de um homem sem identidade de rosto (com máscara neutra) e figurino de dança israeli ao fundo do palco, ao som de uma música chamada *Naamá*, que é de um *rikud* antigo de pares. Ela dança como se estivesse segurando na mão do seu par masculino e o homem da projeção faz o mesmo em relação ao seu par feminino. Cada um deles dança com o seu par imaginário. Ela faz os movimentos relativos aos do papel da mulher e ele faz os relativos ao papel do homem. Ambos, assim, dançam juntos, porém separados. A luz, a projeção e a música vão sumindo lentamente, encerrando a cena.

[195] Disponível em: https://www.youtube.com/watch?v=PCuDTBf6kgI

Foto cedida por Paulo César Lima. Apresentação no Teatro Laboratório, do Departamento de Artes Cênicas da ECA/USP, em 6 de Março, de 2020.

CASA FINAL: CONSIDERAÇÕES E DECLARAÇÕES (PRÊMIO SURPRESA)

Este momento do espetáculo é encenado pela vencedora, que tece reflexões sobre a dança israeli na sua vida. Depois disso, escuta as declarações de suas colegas (que estavam mantidas em segredo) sobre o que descobriram a mais nela como pessoa e artista, durante o convívio nos ensaios e na montagem para o espetáculo. Na hora em que os depoimentos sobre a vencedora estão sendo revelados, ocorre uma interação corporal improvisada entre todas do elenco.

Dançarina H[196/197]

Em suas considerações, a dançarina H traz as reflexões sobre como a dança israeli a aproximou de suas raízes judaicas. Diz que depois de começar a praticá-la, sua relação com o judaísmo se tornou constante, enquanto antes era apenas esporádica, como em datas festivas e/ou em situações especiais. A música, o hebraico e os movimentos passaram a permear seus pensamentos no dia a dia, criando nela uma outra percepção sobre a cultura judaica. Destaca

[196] Disponível em: https://www.youtube.com/watch?v=GHTzXyGu3-A

[197] Disponível em: https://www.youtube.com/watch?v=HHvYm-KIgMI

também os benefícios da dança para o seu bem-estar físico e mental. Observa os resultados do aprimoramento técnico na dança israeli que ela foi conquistando desde o começo até o presente e o quanto perceber isso é bom para a sua autoestima.

Nas declarações que as colegas fizeram para ela, a dançarina S frisa algumas de suas qualidades pessoais, como sensibilidade, sua disponibilidade para o novo, sua criatividade e sua curiosidade para o conhecimento. A dançarina T destaca a força de sua pessoa para superar as dificuldades da vida e como essa qualidade se torna potência artística dramática para inspirar e contagiar o público. Expõe a admiração sobre como sua pessoa conseguiu se reinventar com determinação e coragem diante das surpresas que a vida lhe pregou.

Dançarina S[198/199]

Ela diz que já não consegue se reconhecer sem a dança[200], haja vista que a pratica desde muito nova. Não consegue imaginar como seria a sua pessoa sem essa arte. Expressa o seu amor pela dança e como essa a faz feliz. Ressalta os elos sociais que a dança construiu na sua vida, proporcionando-lhe grupos de amigos desse meio. Enfatiza também os benefícios físico e mental propiciados pela dança.

Nos depoimentos das colegas para ela, a dançarina T enfatiza o bom humor, a alegria e a espontaneidade de sua personalidade e como isso se reflete positivamente em sua atuação artístico-cênica. Admira a sua facilidade para improvisar uma fala e a forma irreverente como se comunica com o público. A dançarina H traz em sua declaração a surpresa que teve pelos talentos artísticos e versáteis que antes ela desconhecia sobre sua colega, Denomina-a como uma *show woman*. Diz-se muito impressionada com o despojamento e intensidade

[198] Disponível em: https://www.youtube.com/watch?v=Hk2q3wtJ5_Y

[199] Disponível em: https://www.youtube.com/watch?v=2ZS1W-Jsf6Y

[200] Ainda que a dançarina S tenha falado sobre dança de forma geral, identifica-se que ela está se referindo à dança israeli, visto que a mesma não tem vivência prática de outras modalidades.

daquela artista cênica. Caracteriza-a como uma figura efervescente, de alegria cativante.

Dançarina T[201/202]

A dançarina T destaca o aspecto da união que ela percebe na dança israeli e o quanto isso é importante para as pessoas amadurecerem suas percepções sobre relações sociais. Fala também que quando está praticando dança israeli ela se imbui de alegria e prazer, esquecendo-se dos problemas e atribulações que a vida a acomete. Expõe que, quando está dançando, suas angústias do dia a dia se tornam mais leves e isso várias vezes possibilitou que surgissem, naqueles exatos instantes, insights de muitas soluções para seus problemas.

Nas declarações, a dançarina H destaca a versatilidade que existe na pessoa da dançarina T, frisando ter percebido que esta habita o entrelugar de pontos opostos para constituição de sua pessoa e artista. Explica que esses pontos aparentemente antagônicos se tornam complementares na forma como ela cria suas dosagens. Concilia candura com firmeza, desorganização com organização e transforma gestos simples em expressões cheias de significado. A dançarina S ressalta também esse aspecto das oposições que se aglutinam na personalidade da dançarina T. Menciona o seu temperamento ao mesmo tempo carinhoso e marrento. Percebe-a tímida para atuar, mas que quando supera essa barreira apresenta um universo profundo, rico de potencial e possibilidades. Frisa a intensidade que ela implementa nas suas ações quando se envolve em um projeto. Identifica-a como uma pessoa bastante sensível, delicada e detalhista. Observa o seu sentimento de autorrealização quando está dançando.

[201] Disponível em: https://www.youtube.com/watch?v=HRaVi70Wzo0

[202] Disponível em: https://www.youtube.com/watch?v=gsdj6cG-aIw

ÚLTIMA CENA[203]: IMPROVISAÇÃO COM ROTEIRO E ACORDOS PRÉVIOS

A última cena foi a única em que se trabalhou com improvisação como proposta de ação corporal dentro do espetáculo. A fim de identificar que tipo de trabalho de improvisação foi realizado, recorre-se aos estudos desenvolvidos por Guerrero (2008). A autora apresenta duas divisões de formas de improvisação: 1 – "Improvisação sem acordos prévios"; 2 – "Improvisação com acordos prévios".

Em "Improvisação sem acordos prévios" não há ensaios ou predefinições sobre o desenvolvimento das ações e composições. É um tipo de improvisação que é dependente exclusivamente das escolhas realizadas em tempo real. Em caso de apresentação pública, estas ocorrem somente no instante da cena, sem qualquer direcionamento previsto. Em *Jam Sessions*, encontros que reúnem pessoas (artistas ou não) para praticarem improvisação, este tipo de procedimento costuma ser muito experimentado.

Em "improvisação com acordos prévios", Guerrero (2008) apresenta uma subdivisão: a) "Improvisação em processos de criação"; b) "Improvisação com roteiros". A primeira se caracteriza como processos de criação que contam com a improvisação como recurso para as investigações. Esses processos ocorrem no período anterior à apresentação da dança e os experimentos realizados durante ensaios visam se formalizar em elementos para constituírem a cena. A segunda traz a ideia de roteiro como regras prévias para a ocorrência da improvisação. No momento da cena, ou de um ensaio, as pessoas implicadas nessa atividade têm que conciliar a liberdade e autonomia do movimento, dentro dos limites das regras estabelecidas para a improvisação proposta.

> Os roteiros servem como parâmetros, definindo: desenvolvimento da improvisação; e/ou tipos de movimentos; e/ou relações entre dança e outras linguagens; e/ou relações entre artistas; e/ou relação com público; etc. São restrições pré-determinadas a serem agenciadas durante apresentação, mantendo autonomia do artista sobre a composição. (GUERRERO, 2008, p. 4)

[203] Disponível em: https://www.youtube.com/watch?v=6jGgVWMmers , dos 42' aos 44' 30".

Nesta última cena de *O jogo da dança israeli*, estava definido que, quando a vencedora finalizasse a sua fala sobre suas reflexões finais, esta daria um giro se colocando em uma pose estática, entrando em seguida os depoimentos em voz em *off* das outras dançarinas sobre ela. As outras, nesta hora, se levantariam no momento exato em que escutassem a sua própria fala, se dirigindo para a vencedora e encaixando partes de seu corpo nos espaços vazios do corpo dela. Assim que estivessem todas com os corpos encaixados entre si e terminasse o último depoimento, se iniciaria um áudio de sobreposição dessas vozes em *off* e elas começariam trocando os encaixes alternadamente e ordenadamente[204]. Tal ação se repetiria três vezes, até chegar o instante em que iria se iniciar um grande trançado simultâneo entre elas (todas ao mesmo tempo, tentando encaixar partes do seu corpo nos espaços vazios entre os corpos das outras). Nesta hora que as dançarinas estão todas juntas realizando os trançados físicos entre elas, com o a sobreposição dos áudios dos depoimentos, cria-se uma equivalência do embaralhamento corporal com o embaralhamento auditivo.

Identifica-se nesta cena o procedimento de “improvisação com acordos prévios” e, mais especificamente, o de “improvisação com roteiro”, visto que elas tinham a liberdade de improvisar os seus movimentos com a restrição da regra de encaixar partes de seus corpos nos espaços vazios dos corpos das outras.

Durante esse momento de embaralhamento dos áudios e dos corpos, a luz vai se apagando até chegar ao blecaute total para encerrar o espetáculo.

[204] De acordo com a seguinte ordem: primeiro a ganhadora, depois a primeira voz em *off*, depois a segunda.

Foto cedida por Paulo César Lima. Apresentação no Teatro Laboratório, do Departamento de Artes Cênicas da ECA/USP, em 6 de Março de 2020.

CAPÍTULO 4 – RECONHECENDO UMA DANÇA DEPOIMENTO

4.1 Dança autobiográfica

Para se falar de dança depoimento, indispensável que se comece falando sobre dança autobiográfica. Afinal, toda dança depoimento é uma dança autobiográfica, mas nem toda dança autobiográfica é uma dança depoimento. Autobiografia é uma palavra que etimologicamente se compõe pela combinação dos radicais gregos *autós* (si mesmo), *bios* (vida) e *graphê* (escrita), cujo significado é "narração sobre a vida de um indivíduo, escrita pelo próprio" (HOUAISS e VILLAR, 2001, p.348). De acordo com Lejeune (2014), o gênero autobiográfico na literatura ocidental tem como marco principal o clássico *Confissões*, de Rousseau. Houve sim, antes disso, obras escritas em primeira pessoa, como as histórias dos santos e reis, porém o modelo autobiográfico surgido com Rousseau parte de uma "consciência de si" que não era possível nas épocas anteriores. Na literatura medieval a abordagem autobiográfica estava ancorada a uma função social clara, fosse da igreja, fosse do rei. Não eram a expressão de uma história e experiência individuais, mas sim exemplos que correspondiam a funções socialmente determinadas.

Esse escrito de Rousseau, prévio à Revolução Francesa, refletia uma forma de pensamento burguês que estava se estruturando na época, a partir da consolidação do modo capitalista de produção. As novas estruturas de poder e as novas relações entre indivíduo e sociedade acarretaram na concepção do sujeito como ser responsável e autônomo, que se faz por si mesmo e que deve encontrar seu lugar na sociedade, forjando seu próprio caminho na vida. Um aspecto da obra de Rousseau que demarca o pensamento desse período - Liberdade, Igualdade e Fraternidade (ideário da Revolução Francesa) -, é que este autorizava a todo e qualquer homem reconhecer e contar sua própria história de vida, diferentemente do que era possível no antigo regime monárquico, quando o gênero das memórias era exclusivo aos aristocratas e à cúpula religiosa.

Para pensar o autobiográfico na dança, é importante rever como a abordagem da pessoalidade do dançarino vem sendo tratada desde o séc. XVIII d.C. até os tempos atuais. No séc. XVIII d.C. emergiu um estilo artístico que por muito tempo predominou na história das artes no ocidente: o Romantismo (que teve seu ápice no séc. XIX d.C.), reconhecido por muitos como uma forma de expressão em artes marcada por um subjetivismo radical, que tinha como foco o interior do sujeito, seu ego e sua intimidade psíquica. Acreditava-se em uma espontaneidade pura, em uma expressão autêntica e sincera, em uma liberdade movida pela inspiração e paixão, contrapondo-se a um modelo classicista, de parâmetros racionalizados, regido por regras técnicas estritas, para o fazer artístico.

Jean-Georges Noverre, no séc. XVIII d.C., com o seu "balé de ação" ainda antes do movimento romântico na dança (mas já contemporâneo do romantismo em outras áreas das artes), enfatizou a importância da expressividade do bailarino[205]. Condenava o aspecto mecânico da dança que se fazia por uma combinação de passos técnicos e enfatizava a necessidade de o bailarino expressar sua *alma*[206] na cena para que a obra de dança conseguisse chegar ao seu aspecto sublime e, assim, atingir o seu objetivo de emocionar o público. Para Noverre, a arte tinha como função primordial representar a vida e as circunstâncias do homem na sociedade.

A utilidade da arte da dança, segundo este reformador, se concentrava em, através da representação, levar o público a refletir sobre si e o mundo. Por isso, defendia que os dançarinos tinham que acessar com veracidade seus sentimentos humanos para que a plateia se sentisse identificada com eles. Como artifícios corporais, o balé de ação recorria aos gestos, às pantomimas e expressões faciais para chegar à qualidade da verossimilhança. Com essa sua proposta, Noverre conseguiu dar à dança o poder de autossuficiência para ser por si só um espetáculo que dá conta de narrar toda uma história e ter uma

[205] Ideias presentes nos seus escritos em *Cartas sobre a Dança* (trad. MONTEIRO, 1998).

[206] O autor utilizava o termo *alma* para falar sobre a pessoalidade da expressão do bailarino ao dançar. Compreende-se as ideias de Noverre vinculadas ao entendimento cartesiano, que estabelece a dicotomia entre mente e corpo.

dramaturgia própria, sem depender do teatro e da música, com textos falados ou cantados. Para isso, excluiu máscaras, perucas e o excesso do tecido do figurino, a fim de que a pessoa do dançarino ficasse exposta o suficiente para veicular o que ele denominava como o essencial da obra de arte: a expressividade.

O balé romântico englobou alguns elementos do balé de ação (como o recurso aos gestos e pantomimas para contar uma história) e abrangeu diversos componentes do movimento do romantismo nas artes da época, como o tema da morte, do noturno, os cenários de cemitérios e de florestas, os seres fantásticos e fantasmas, o amor infeliz e a perseguição de ideais jamais alcançados. Todavia, no balé romântico ainda vigorava a rigidez da técnica em detrimento da valorização da expressão (perdia-se, então, o principal das ideias de Noverre). Alguns autores consideram que apenas na dança moderna a valorização pela expressividade, que o movimento artístico romântico defendia, foi efetivamente exercida.

> A arte de Duncan foi o romantismo. Muito mais do que os chamados balés românticos do século XIX, sua dança abarcou os verdadeiros princípios do grande romantismo literário e musical. Descartou as hierarquias aristocráticas da dança teatral na medida em que descartou os espartilhos e as sapatilhas, proclamando a dignidade do corpo livre em movimento. A arte de Isadora Duncan era partidária da igualdade, como o romantismo, uma filosofia estética possibilitada através do crescimento da classe média e de sua convicção no valor do indivíduo. As emoções e sentimentos das pessoas sensíveis e intensas passaram a ser o objeto da arte. (GITELMAN, 1998, p. 11)

A dança moderna expressionista alemã em muito também se assimilava aos ideais românticos em sua forma de fazer arte, conforme pode-se ver nessa descrição: “Os expressionistas exaltavam o subjetivo dos indivíduos, seus instintos e desejos, valorizando o irracional e o simbólico, entendendo a arte como forma espontânea de expressão da alma” (SCHAFFNER, 2012, p.124). A dança moderna vai se caracterizar por tentar estabelecer uma ruptura com o balé clássico, sendo que, dentre os vários aspectos que caracterizaram essa atitude[207], um importante que interessa aqui ser ressaltado é o que se refere ao

[207] Como o treinamento do corpo para a dança, que buscava novos vocabulários para o movimento; a desverticalização e a utilização dos níveis baixo e médio para a dança (relação constante do corpo com o chão e a gravidade), além do nível alto (tradicionalmente utilizado);

enredo na cena. As obras tendiam a se voltar não mais para histórias de príncipes e princesas ou grandes heróis, nem para temáticas específicas do movimento romântico. Ou enveredavam para abordagens críticas sociais e políticas[208] , ou tinham simplesmente como foco a qualidade expressiva do corpo que dança, em um contexto cênico mais abstracionista[209].

Em ambos os casos, havia a necessidade do homem em exprimir através da arte da dança os conflitos existenciais que a humanidade estava vivendo em um período marcado pelas maiores guerras de toda a história do mundo -1ª. Guerra Mundial (1914-1918), 2ª. Guerra Mundial (1939-1945). Essa busca de acionar registros pessoais (emotivos, sobretudo, nesse caso) dos dançarinos, seja com obras sustentadas por uma história ou não, vai se desdobrar na segunda metade do séc. XX d. C. em um outro modo de trabalho que valoriza a abordagem da pessoalidade do bailarino, ainda hoje presente: o de narrar-se.

> Narrar-se a si como dança, movimento pelo movimento, sem necessariamente ter uma história para contar – a si como corpo – pesquisa sobre a materialidade do corpo, sua estrutura física e possibilidades de movimento, inclusive os mais improváveis, mas também o uso dos movimentos cotidianos como ferramentas de criação – e a si como indivíduo – as questões pessoais do(a) criador(a), suas angústias, sua vida. Surge a autobiografia como potência criativa para a dança. (BALDI, 2017, p. 44)

Essa ideia do movimento pelo movimento foi bastante experimentada por muitos coreógrafos da dança pós-moderna, que diferiram dos modernos por retirarem o foco da expressão dos sentimentos. Acreditavam que poderiam

---

ênfase no trabalho de respiração para o acontecimento do movimento; valorização da experiência cinética, em fluxo contínuo do corpo, ao invés de valorização das posições e formas estáticas; coluna e pelves como referência para o estudo do corpo e criação de novos léxicos de movimento para a dança; abolição da utilização de trajes específicos do balé clássico, como sapatilha, espartilho, *tutu*...; outros aspectos mais, que diferentes mestres e expoentes da dança moderna trouxeram para refletir sobre tal expressão artística naquela época.

[208] Por exemplo, Martha Graham e Kurt Joss são ícones muito representativos da corrente da dança moderna que trabalharam desta forma. Cada um veio de uma escola diferente – a primeira da Denishawn, nos EUA, e o segundo foi aluno de Rudolf Laban, na Alemanha.

[209] A exemplo, expressionistas da dança alemã, como Mary Wigman, Hanya Holm e Susanne Linke, desenvolveram muitos trabalhos neste modelo. Artistas norteamericanas, como Isadora Duncan, Doris Humphrey e, em algumas coreografias, Martha Graham (como a célebre obra *Lamentation*), também assim o fizeram.

chegar à experiência e apreensão do “movimento puro”. Este tipo de proposta para o movimento também abolia o excessivo treinamento técnico, considerado pelos artistas da dança pós-moderna como um sistema que afrontava a mobilidade natural dos corpos. A ideologia na dança pós-moderna postulava que não era o dançarino que deveria se adequar à forma de uma estética de movimento, mas, no sentido inverso, que a dança deveria se adaptar ao corpo em movimento, respeitando suas possibilidades, limites e repertório de informações. A dança foi democratizada, estando acessível a qualquer corpo, não mais apenas aos “privilegiados” e/ou especializados.

Obras pioneiras deste ideal, como *Trio A – Mind is a Muscle*[210], de Yvone Rainer, e as experimentações com *Accumlation*[211], de Trisha Brown, são emblemáticos exemplos que evidenciam a importância dada ao movimento orgânico[212], que respeita a história de cada corpo e seus limites, sem exigir estiramentos musculares maiores, nem esforços demasiados que agredissem o corpo, suas estruturas e articulações. Tal maneira de pensar o movimento e fazer dança nesse contexto pode ser compreendido como dança autobiográfica, uma vez que o histórico daquele corpo, a sua formação anatômica particular (constituída desde o momento do nascimento e reorganizada de acordo com o modo de vida no dia a dia) estão sendo colocados como os elementos principais para a ocorrência do ato dançante.

Esse ato em si é entendido por alguns autores como um modo de narrar-se, como, por exemplo, Baldi (2017). Para ela, a ideia de narrar-se tem como fundamento um corpo que é inscrito pelas informações do meio do qual faz parte e que este realiza escritas ao movimentar-se na dança. Ou seja, tal (es)(ins)crita do corpo dançante, essa “corpografia” (conforme ela denomina), é que constrói essas autonarrativas. Neste caso, há a compreensão de mente e corpo integrados e transitados entre si, modificando o tradicional modo de abordagem cartesiano dualista. Desde Noverre, a dança concebia a ideia de movimento

[210] Vídeo disponível em: https://www.youtube.com/watch?v=2EXFjfStP7c

[211] Vídeos disponíveis em: https://www.youtube.com/watch?v=86l6icDKH3M&t=99s

[212] Compreendido aqui tanto como movimentos confortáveis para a anatomia de um corpo cotidiano, quanto, um movimento que leva a outro, que leva a outro, e que leva a outro...

pressupondo que havia um Eu pensante que habitava o corpo e o manipulava[213]. Baldi (2017) traz como referências algumas técnicas da área da Educação Somática (como a Técnica Alexander[214] e o Método Feldenkrais[215]) para explicar modos como essas corpografias podem ser acionadas como dança, cuja forma de mover com a consciência articular e muscular, isso simplesmente, já é um modo de elaboração de uma escrita da narrativa de si. Em consonância com essa linha de pensamento, Greiner propõe:

> É da natureza do corpo se autobiografar. (...) O modo como um corpo se apresenta é sempre singular. Ele conta histórias e responde perguntas que nunca foram formuladas. Narrativas nada aristotélicas são a chave para a sua sobrevivência. (...) Nessas narrativas encarnadas nada parece óbvio, mas podem ser identificadas questões do tipo: como sou, de onde vim, o que sinto e penso, como posso resistir. (GREINER, 2006, p. 82)

Essa ideia coaduna com a teoria de que a "dança é o pensamento do corpo" (KATZ, 2005), visto que, nesta compreensão, áreas do cérebro liberam estímulos eletroquímicos, cuja construção do mapeamento neuronial funciona com o mesmo procedimento tanto para ativar ações musculares, quanto para ativar memórias que produzem estados de corpo. Muitas vezes estes mapeamentos estão entrecruzados, acionando determinada memória em uma

[213] Como a ideia do "fantasma dentro da máquina", de Gilbert Ryle.

[214] Esta técnica leva o nome de seu criador, Frederick Matthias Alexander, que a formulou no final do séc XIX e início do XX d. C. A Técnica Alexander se baseia na autopercepção do movimento, trabalhando a reeducação corporal e coordenação a partir de uma abordagem que integra princípios físicos e psicológicos. Ela evidencia como as instâncias do corpo e da mente estão imbricadas entre si e ajuda a detectar e a reduzir excessos de tensão que as pessoas aplicam desnecessariamente em suas atividades diárias. Nesta técnica, o professor, através de ações cotidianas (como falar, andar, sentar e levantar de uma cadeira), guia o aluno com suas mãos, orientando-o para desfazer tensões e perceber os reflexos naturais e orgânicos de seu corpo.

[215] Moshé Pinchas Feldenkrais foi quem elaborou tal método que recebe seu nome na primeira metade do séc. XX d. C., Busca promover a tomada de consciência de si a partir da experimentação do movimento. O Método Feldenkrais explora aspectos biológicos e culturais do movimento, da postura e do aprendizado. Os movimentos que os bebês desenvolvem ao longo de seus primeiros anos são uma das bases fundamentais desse método. Este método evidencia como os hábitos adquiridos no cotidiano podem restringir o potencial integral do corpo. As pessoas adotam padrões de comportamento físicos e psicológicos a partir de sua história, educação, cultura, lesões etc. Cada pessoa ao perceber esses padrões através do movimento ganha a oportunidade de se libertar deles e descobrir novas formas de pensar, sentir, movimentar-se e agir.

específica ação de movimento. Dicotomias entre mente e corpo, entre razão e emoção, entre natureza e cultura, são desfeitas nesta abordagem, que compreende que o funcionamento do corpo se dá na imbricação de todas essas instâncias. É importante ressaltar que, todavia, há quem discorde que ações corpográficas são necessariamente autobiográficas. Há autores que concebem autobiografias (na dança e em outras formas de expressão artística) como um processo que se elabora racionalmente, conforme se pode ver na seguinte citação:

> O trabalho autobiográfico pressupõe a utilização de uma linguagem racional, mas que comporta uma dimensão imaginária, como disse Josso (2004), uma vez que não se trata de uma apropriação pura e absoluta do passado vivido, mas, sim, de uma releitura do passado. (OSTETTO e BERNARDES, 2015, p. 171)

Artistas da dança pós-moderna também foram precursores em propor produções com abordagens mais evidentes sobre autobiografia, além daquelas de caráter implícito[216]. Este é o caso da peça *Ordinary Dance*, de Yvonne Rainer, dos anos de 1960, na qual a dançarina recitava uma autobiografia poética enquanto um grupo repetia movimentos simples. Santana (2010) destaca a dança autobiográfica como um dos subsistemas da produção da dança pós-moderna dos anos 1970 e 1980, trazendo como exemplo artistas como Johanna Boyce, Tim Miller e Ishmael Houston-Jones. Nos casos destes artistas mencionados, o trabalho autobiográfico está sendo abordado explicitamente como uma tradução criativo-estética das histórias das próprias vidas.

Na dança contemporânea há uma numerosa produção coreográfica que investe nas abordagens autobiográficas, tanto a partir da exploração do corpo como matéria, realizando corpografias, quanto a partir de temáticas bem direcionadas sobre as histórias pessoais dos dançarinos em cena, recorrendo a outros recursos como textos, vídeos, imagens etc. No espetáculo *O jogo da dança israeli*, explorou-se a aglutinação de ambas as abordagens. O autobiográfico apresenta-se explicitamente através dos textos autonarrativos que cada dançarina traz em seus depoimentos, assim como também se incide

[216] Nos atos corpográficos as autobiografias estão implícitas.

implicitamente nos estados corporais gerados por estes, os quais produzem narrativas de si encarnadas, de caráter não aristotélico.

4.2 - Dança depoimento

Assim como Santana (2010) havia sugerido a identificação da dança autobiográfica como um subsistema da dança pós-moderna, continua-se aqui reconhecendo-a como um subsistema da dança contemporânea, já que com suas características específicas, ela geralmente se constrói dentro daqueles mencionados valores éticos (LOUPPE, 2012). E dança depoimento entra aí como um subsistema da dança autobiográfica. Toda dança depoimento é uma dança autobiográfica, sendo coreografias que tem como base as autonarrativas dos artistas em cena. Porém, ela encerra uma combinação de princípios operadores próprios à sua linguagem, que não estão presentes em todas as danças autobiográficas, tais como: o "pacto autobiográfico"; a "fala cotidiana"; a "ruptura com o fluxo de movimento"[217].

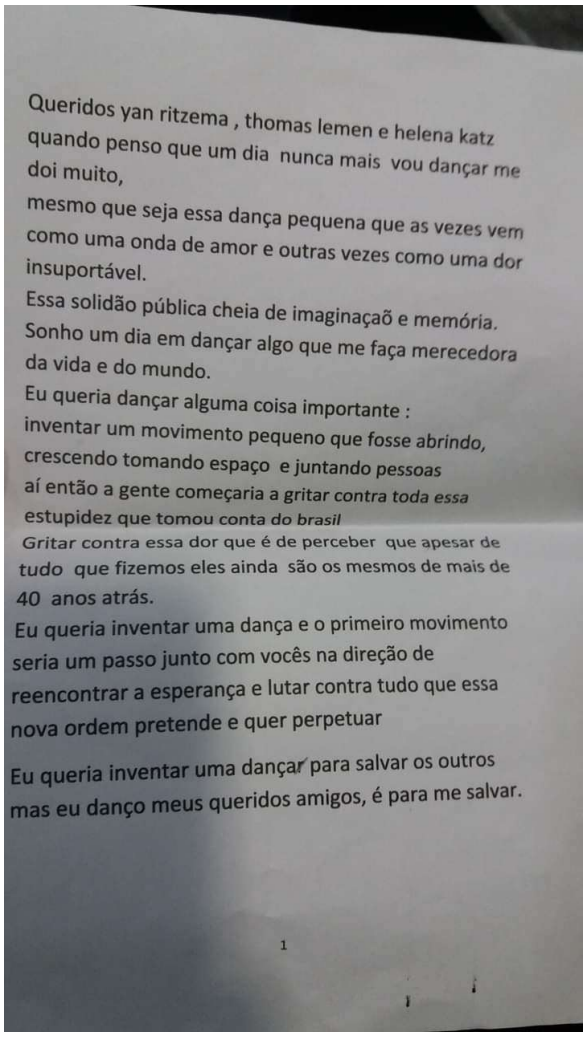
A observação de que existe um tipo de linguagem cênica dentro do vasto território da dança contemporânea e, especificamente, da dança autobiográfica, passível de ser recortado e identificado, foi ativada no presente pesquisador pela sua vivência como espectador de espetáculos. Para fins de exemplificação, algumas obras que chamaram sua atenção por apresentarem esta mesma combinação de princípios operadores foram: *Decor* (2003), de Denise Stutz; *Biblioteca de Dança* (2018, 2020, 2021), com direção e criação de Jorge Alencar e Neto Machado; *Retrospectiva individual*, uma das peças da exposição *Retrospectiva*, de Xavier Le Roy (2013); e *Veronique Doisneau* (2004), *Isabel Torres* (2007), *Cédric Andrieux* (2011), todos esses três solos dirigidos por Jérôme Bel.

[217] Importante ressaltar que essa abordagem sobre "ruptura com o fluxo de movimento" está tomando como base a discussão de André Lepecki (que fala sobre as proposições de paragens que a dança contemporânea vem experimentando dentro do meio coreográfico, como forma de problematizar politicamente o corpo), que é diferente do tratamento de Laban sobre a ideia de fluxo, o qual considera que o este nunca cessa (o estar parado é uma qualidade de fluxo controlado).

Decor, primeiro trabalho solo de Denise Stutz, trazia depoimentos dela sobre sua história na dança. Esse espetáculo foi concebido a partir de uma residência artística que ela fez com o coreógrafo alemão Thomas Lehmen, no *Festival Panorama Da Dança* (RJ – 2002). A artista compartilhava com o público as suas memórias pessoais e sua trajetória na dança. Contava, oralmente, sobre suas vivências dentro desse meio (aulas, espetáculos e suas experiências técnicas diversas com o corpo), tecendo reflexões sobre os discursos de colegas, professores e críticos da área. No ambiente cênico não havia qualquer outra informação além da presença da própria bailarina. A peça não explorava o espetacular: não havia cenário, não havia caracterização pelo figurino, não havia música nem sonoplastia e não havia qualquer exploração de efeito de iluminação cênica[218].

Denise Stutz retratava nesta peça o pensamento tradicionalista da dança, que visava um corpo ideal, gerando uma certa violência às singularidades, por força de uma rígida disciplina. Ao mesmo tempo, problematizava os discursos dos contemporâneos da área, cujos agentes (coreógrafos, dançarinos, performers, teóricos, críticos) se pretendiam mais inteligentes, mais libertários e mais conscientes. Havia um tom crítico em relação a um certo esnobismo e pretensão excessiva existentes nesse meio. “Decor é uma obra-manifesto que versa mais sobre o artista da dança do que a própria dança, se é que é possível realizar alguma separação entre eles” (VILELA, 2010, p.3). A artista se propunha nesse espetáculo a refletir sobre o que a dança significava para ela, o que a movia a fazê-la e qual a importância desta na sua vida e para o mundo.

[218] Na apresentação realizada em 2004, no Centro de Convenções da UFOP, no Festival de Inverno de Ouro Preto, sua roupa era traje comum de ensaio (conjunto básico preto) e a iluminação era simplesmente luz de refletor branca básica sobre o palco. Em sua apresentação no Teatro Gláucio Gil (RJ), em 2017, o aspecto do não espetacular foi ainda mais radicalizado: roupas cotidianas (não próprias para a dança), iluminação geral do ambiente da sala (sem refletor para o espaço de cena: todos, público e artista, na mesma luz).



Queridos yan ritzema , thomas lemen e helena katz
quando penso que um dia nunca mais vou dançar me doi muito,
mesmo que seja essa dança pequena que as vezes vem como uma onda de amor e outras vezes como uma dor insuportável.
Essa solidão pública cheia de imaginaçaõ e memória.
Sonho um dia em dançar algo que me faça merecedora da vida e do mundo.
Eu queria dançar alguma coisa importante :
inventar um movimento pequeno que fosse abrindo,
crescendo tomando espaço e juntando pessoas
aí então a gente começaria a gritar contra toda essa estupidez que tomou conta do brasil
Gritar contra essa dor que é de perceber que apesar de tudo que fizemos eles ainda são os mesmos de mais de 40 anos atrás.
Eu queria inventar uma dança e o primeiro movimento seria um passo junto com vocês na direção de reencontrar a esperança e lutar contra tudo que essa nova ordem pretende e quer perpetuar

Eu queria inventar uma dançar para salvar os outros mas eu danço meus queridos amigos, é para me salvar.

1

Carta de Denise Stutz lida por ela mesma em cena, na apresentação de 2017, no Teatro Gláucio Gil (RJ). Foto tirada pelo pesquisador.

Os solos que o coreógrafo Jérôme Bel dirigiu, cada um de nacionalidade distinta – *Veronique Doisneau* (França); *Isabel Torres* (Brasil); *Cédric Andrieux* (EUA)[219] –, tinham estrutura dramatúrgica muito similar entre eles. Jérôme Bel parece ter usado o mesmo procedimento de direção, tanto para o processo de criação com cada dançarino(a), quanto para a estética composicional da obra, experimentando o que emergiria de cada um(a) a partir de diferentes países e realidades. Iniciavam a apresentação expondo seus nomes verdadeiros ao público, trazendo informações reais de suas vidas particulares, como idade, salário, tempo de prática de dança, filhos, e outras informações mais de caráter

[219] Aqui está se considerando o lugar de sua narrativa, que foi a companhia de dança estadunidense de Merce Cunningham e não o seu lugar de nascimento e nacionalidade, que é a França.

particular. Em todos os três espetáculos, o foco era nas histórias dentro dos grupos profissionais onde este(a)s dança(va)m: Veronique Doisneau, uma bailarina secundária da Ópera de Paris (fazia tanto papeis como solista, quanto corpo de baile); Isabel Torres, uma bailarina do corpo de baile do Theatro Municipal do Rio de Janeiro; Cédric Andrieux, um ex-bailarino da *Merce Cunningham Dance Company*. Em seus depoimentos ele(a)s traziam narrativas sobre suas trajetórias iniciais na dança, seus anseios, frustrações e conquistas profissionais, suas rotinas em aulas e ensaios, suas preferências sobre coreografias e espetáculos que dançaram etc.

A estrutura dramatúrgica desses três espetáculos era de alternância entre exposição de depoimentos e breves execuções de danças que outrora ele(a)s apresentaram na sua vida profissional[220]. O *timing* da exposição oral era similar entre ele(a)s, se caracterizando por falas bem pausadas, contritas (sem apresentar excessos de emoção na emissão verbal do texto). Em todos estes casos, tanto o conteúdo textual, quanto o modo de expor a fala, criavam uma atmosfera intimista, introspectiva, mas compartilhada. Contudo, havia distinções no que diz respeito ao humor interno do texto. Os solos de Cédric Andrieux e Isabel Torres traziam um certo aspecto de comicidade em alguns momentos de suas falas reflexivas críticas (uma comicidade discreta, não esgarçada). Em contraponto, Veronique Doisneau se manteve durante todo o espetáculo em um tom mais sério e melancólico. A ambientação no palco era a mesma nos três: o(a) bailarino(a) solista, vestido(a) com suas roupas de ensaio, era o único elemento em cena, sem haver qualquer informação cenográfica no resto do espaço.

O deslocamento que Jérôme Bel fez, de extrair corpos que dançavam em um coletivo colocando-os sozinhos em cena, produziu um efeito de impacto bastante eficiente nos espectadores habituados a assistir aquele tipo de profissional da dança com um grande elenco no palco. Isso criou lupas críticas sobre as relações de estruturas institucionais da dança para com bailarinos do mercado profissional. Mostrou os universos vulneráveis e frágeis daqueles

[220] Refaziam determinadas danças, vezes sem música, no silêncio; vezes sem música, mas vocalizando-a; vezes com música mesmo.

grandes artistas (que aparentam no palco pleno empoderamento, segurança e força pessoal) quando nos bastidores e em seus mundos particulares[221].

Em *Biblioteca de Dança*, Jorge Alencar e Neto Machado propuseram ocupações de bibliotecas, nas quais o(a)s artistas[222] ficavam, cada um(a), em uma mesa onde recebiam o público para contar de modo próximo e intimista sobre alguma lembrança de determinada obra de dança que ele(a) assistiu. A ênfase nas narrações era mais sobre a reverberação de uma obra para aquele(a) que a assistiu, do que sobre a descrição da configuração cênica em si. Cada um(a) se apresentava como um "livro-vivo", expondo os títulos de seus capítulos ao público (em média 6 pessoas por mesa). As autonarrativas sobre tais experiências como espectadores de obras de dança eram de temáticas diversas, abarcando histórias de amor, de autoconhecimento pessoal e artístico, de fé, de expansão de olhares políticos, filosóficos e sociais etc. Seria encenado o "capítulo" escolhido por decisão consensual das pessoas da mesa.

Os textos de todo(a)s se iniciavam com a mesma estrutura de apresentação, com exposição do nome próprio do(a) artista e resumidas autocaracterizações físicas, culturais e sociais[223]. Após este momento descritivo, se iniciavam as narrações. Nas cenas, enquanto as falas iam ocorrendo, as narrativas eram atravessadas por momentos verbais, momentos com

[221] O olhar crítico sobre as instituições da dança foi abordado principalmente nos trabalhos de Veronique Doisneau e Isabel Torres, mais do que em Cedric Andrieux. Um bom exemplo dessa crítica foram as suas encenações de balé de repertório em que elas ficam aproximadamente 5 minutos paradas em uma posição estática, demonstrando a resignação de uma bailarina a servir de papel decorativo (quase um objeto cênico ou cenário) em uma coreografia. Situação comum vivenciada por qualquer dançarina de corpo de baile e que é ignorada pelo público que está com sua atenção captada para os solistas em cena. O efeito espelhado que o conjunto do corpo de baile desempenha ao fundo, com os bailarinos solistas em destaque no plano de frente, gera um rico virtuosismo estético nos espetáculos de balé, que cega o público para reflexões problematizadoras dessa espécie. Olhar individualmente cada dançarino desse coletivo, traz uma visão crítica sobre a estrutura institucional que constituiu o balé clássico, como seus funcionamentos hierárquicos (em um regime de inclusão e exclusão, de direitos a aparições ou invisibilidades), que fixou modos de funcionamento artísticos e educativos/formativos em dança.

[222] Cláudia Muller, Felix Pimenta, Rosângela Alves, Talita Florêncio, Ruan Wills, além dos diretores e criadores do trabalho, Jorge Alencar e Neto Machado, fizeram parte do elenco que se apresentou no Sesc-Paulista em 2019.

[223] Descrevem seus traços de rosto, cor e textura do cabelo, da pele, tipos de roupas que estão usando (concordando com as informações visuais dos espectadores) e expõem seus gêneros e sexualidade. Isso era também uma atitude política sobre acessibilidade, servindo como uma audiodescrição.

movimento[224] e momentos com proposições performativas minimalistas[225]. Ao final, o(a) artista abria para as pessoas da mesa uma pergunta reflexiva, a partir da história contada, propondo um pequeno debate. O público podia transitar livremente pela biblioteca para conhecer os variados livros-vivos. Havia um "bibliotecário" (pessoa da equipe do elenco ou da produção) que organizava e fazia o controle para não exceder o número de pessoas por mesa, nem para haver entradas e saídas no meio de cada apresentação. Não havia nesta obra recursos espetaculares como iluminação cênica, os figurinos eram roupas do dia a dia e raras vezes havia alguma sonoplastia ou música.

Com o impedimento presencial de público para eventos culturais, causado pela pandemia do Coronavírus, iniciada no ano de 2020, os diretores Jorge Alencar e Neto Machado fizeram uma adaptação virtual à *Biblioteca da Dança*, a qual passou a ser apresentada no *instagram*, dentro de uma programação do SESC-Paulista. Diferentemente da versão em que o público assistia a cena *in loco*, cujos capítulos de um livro-vivo eram escolhidos em consenso entre as pessoas da mesa, neste formato o(a) próprio artista já os trazia escolhidos previamente. Não ocorria a relação interativa entre artista e espectador. Estratégias cênicas foram utilizadas para essa nova versão: havia um padrão de cenário para os esquetes, compostos sempre com uma mesa à frente do(a) artista e uma prateleira de livros ao fundo; adicionou-se nos textos de apresentação a descrição do espaço doméstico (circunstância do lockdown) onde a cena acontecia[226]; intervenções sonoras e musicais apareciam muito mais vezes para acompanhar trechos de movimentos dançados, ou para gerar algum efeito de carga dramática[227]. A pergunta final, provocativa, direcionada à plateia

[224] Mesmo que fosse uma cena ao redor de uma mesa de biblioteca, em alguns momentos o(a)s performers se levantavam para mostrar um trecho de alguma cena que ficou na lembrança, assim como também em muitas cenas os movimentos aconteciam com este(a)s sentado(a)s nas cadeiras.

[225] Como realizar pequenos cortes no papel feito com as próprias mãos para ilustrar uma estrutura cênica do espetáculo narrado – um dos artistas criou sua cena assim.

[226] Expondo em qual ambiente/cômodo da casa a cena estava sendo gravada e outras descrições que concordavam com as informações visuais que estavam diante do espectador (cor da mesa, características da prateleira e da parede etc.) e servindo de audiodescrição para cegos. Isso (descrição do espaço) não ocorria no modelo presencial no ambiente da biblioteca.

[227] Mesmo que existisse um horário marcado para a exposição das cenas na programação do *instagram* do Sesc-Paulista (que depois ficava permanente na página), a limpa edição com a

não culminava em discussões compartilhadas como no formato ao vivo, mas ficava em aberto para cada pessoa refletir individualmente a questão. Mesmo com todas essas adaptações, o principal se manteve: artistas trazendo depoimentos pessoais sobre peças de dança que o(a)s marcaram, evidenciando como cada memória se registrou em seus corpos e como elas foram atualizadas para aquela concepção cênica em específico[228].

Biblioteca da Dança experimentou também uma versão pela plataforma *Zoom*[229]. Todos do público entravam virtualmente em uma sala principal e depois eram transferidos para salas menores onde estaria cada livro-vivo. Diferentemente da versão presencial, na qual cada espectador fazia a própria escolha sobre qual sessão gostaria assistir, neste formato cada um era transferido aleatoriamente pelo "bibliotecário" (pessoa da produção) para as salas do(a)s artistas[230]. O restante do formato seguia os padrões da versão presencial, com escolha coletiva dos espectadores sobre o capítulo do livro-vivo a ser apresentado, com perguntas finais abertas a debate e contendo as mesmas estruturas de cena (com as relações de recepção interferindo no acontecimento imediato da apresentação e sem o preparo de uma edição limpa para as intervenções musicais e/ou de sonoplastia). Algumas cenas utilizaram-se dos

intervenção musical ou sonoplastia evidenciava que trabalho nenhum estava acontecendo em transmissão ao vivo.

[228] Cenas disponíveis em:
https://www.instagram.com/tv/CKR88LDnSv4/?igshid=1l6zctqdgssim - Matias Santiago
https://www.instagram.com/tv/CKcSjgaMZdZ/?igshid=fjqbh5gn3p4o – Ruan Wills
https://www.instagram.com/tv/CKkA_1QlQTc/?igshid=1ons57ho8auly – Diane Ichimaru
https://www.instagram.com/tv/CKuUG7pACGo/?igshid=1d9xpioehdzao – Vânia Oliveira
https://www.instagram.com/tv/CK2ChH0H_EF/?igshid=1f38obd6kbe3y – Talita Florêncio
https://www.instagram.com/tv/CLAVqq3nqt6/?igshid=527sf8k4ymld – Fábio Osório
https://www.instagram.com/tv/CLIED4rhOYL/?igshid=1jodzqijy3uj8 – Rosângela Alves
https://www.instagram.com/tv/CLSXR3BL3-V/?igshid=1e1qqneubqhz – Luiz Thomaz
https://www.instagram.com/tv/CLaFmn1hARl/?igshid=3lz0ly9749rb - Fabiana Balduína
https://www.instagram.com/tv/CLkY3FwhCMA/?igshid=rijcovbwlijg – Cláudia Muller

[229] Sua primeira apresentação neste formato foi no *Paralela Plataforma de Arte 2021*, um evento artístico produzido anualmente na cidade de Uberlândia/MG. Esta edição 2021, pelo seu formato digital (solução ao impedimento presencial), atravessou fronteiras, não se restringindo ao acontecimento local, mas ainda assim a equipe organizadora continuou sendo de pessoas da cidade. Este formato da peça por *Zoom* foi utilizado depois em outros eventos, como o festival de dança de Araraquara, com outros artistas em cena.

[230] O(a)s artistas desta versão foram Vânia Oliveira, Cláudia Muller e Jorge Alencar.

enquadramentos da tela e possibilidade de focos a favor da dramaturgia (uma pertinente diferença da primeira versão presencial). O cenário era o ambiente da casa de cada um, que não estabeleceu um padrão (poderia ser um ambiente de cozinha, um quarto com estante ao fundo ou um cômodo qualquer da casa com um altar...).

Retrospectiva, de Xavier Le Roy, não é inteiramente uma obra coreográfica que se reconhece aqui como dança depoimento, porém contém uma peça interna (*Retrospectiva Individual*) configurada nos parâmetros dessa linguagem cênica. *Retrospectiva* foi criada primeiramente a convite da Fundació Antoni Tàpies[231] de Barcelona, que chamou Le Roy para desenvolver um trabalho com a proposta de ocupar um dos espaços da instituição, disponível para exposições temporárias. O coreógrafo na ocasião criou esta obra, uma exposição não convencional, para fazer uma retrospectiva de sua carreira. Utilizava corpos performáticos como se fossem os arquivos de memórias de suas danças, ao invés de preencher o ambiente com imagens fotográficas, vídeos, e outras mídias convencionalmente aproveitadas. Dentre as propostas principais da obra estava a relação entre o espaço, o público e a arte. Como em um museu, colocava em caráter de exposição peças artísticas em diferentes pontos do espaço, onde cada pessoa do público, individualmente, poderia livremente transitar e escolher o que gostaria de apreciar e por quanto tempo quisesse. Em 2013, para a programação do *IC - Interação e Conectividade 7*, realizado pela produtora Dimenti[232], em Salvador, Xavier Le Roy realizou uma versão de *Retrospectiva* com artistas baianos[233].

[231] A Fundació Antoni Tàpies foi criada em 1984 pelo pintor que dá nome à instituição. Com sede em um grande prédio modernista catalão, tem o intuito de promover o estudo e o conhecimento de arte moderna e contemporânea. Mantém uma exposição permanente do acervo de obras do pintor Antoni Tàpies e realiza exposições temporárias de outros artistas.

[232] Dimenti começou como um grupo de dança que com o tempo foi borrando sua linguagem com outras áreas artísticas (performance, artes visuais, teatro...) da cena contemporânea. Manteve-se com foco neste campo de investigação contemporânea durante alguns anos. Em 2012, deixou de ser um grupo cênico e tornou-se uma produtora cultural e um ambiente criativo que encabeça projetos de diferentes naturezas.

[233] Nessa versão, o elenco era composto pelo(a)s artistas Jaqueline Elesbão, Matias Santiago, Volmir Cordeiro, Daniella Aguiar, Neto Machado, Jorge Alencar, Fábio Osório Monteiro, Jacyan Castilho, Ronie Rodrigues e Giorgia Conceição.

Apresentada no grande foyer do Teatro Castro Alves (Salvador/BA), havia quatro cenas no espaço da exposição acontecendo simultaneamente em diferentes pontos. O(a)s artistas circulavam em todas elas, revezando-se entre si. Uma delas era de imobilidade, com um(a) artista ficando em posição estática, reconstruída a partir de uma imagem fotográfica de alguma cena coreográfica de Xavier Le Roy. Outra era de *loop*, em que um(a) artista realizava sequências de movimento, também retiradas de coreografias anteriores de Le Roy, de aproximadamente um minuto de duração, que se repetiam continuamente. As outras duas cenas eram sobre uma mesma temática, que é o que interessa aos estudos dessa pesquisa: o que Neto (2014) denominou dentro desta obra como "retrospectiva individual".

Nessa retrospectiva individual, o(a) artista em cena contava a história pessoal de sua trajetória artística até aquele momento presente. Eram solos que Le Roy dirigiu com cada integrante do elenco, tomando como referência os procedimentos compositivos e dramatúrgicos de sua obra *Product of Circumstances* (1999), sobre a qual Neto expõe:

> É neste solo que Le Roy conta como foi a passagem de sua vida acadêmica como pesquisador de biologia molecular para sua carreira como coreógrafo e dançarino. Em cena, ele aponta, como numa palestra, as inquietações que o fizeram mudar de rumo profissional; o contexto da época em que essa mudança se deu – tanto na academia quanto no circuito das artes europeias; a influência de seus romances e amores nas decisões desse período de sua vida; além de outros dados que ele definiu serem importantes para essa passagem de uma área profissional à outra. Este solo é uma narrativa sobre o próprio Le Roy, mas com intuito principal de abrir perspectivas para pensarmos para além dele como indivíduo, sobre o contexto em que ele se encontrava e suas inúmeras implicações. As "Retrospectivas Individuais", da mesma forma, são fundamentalmente histórias pessoais de cada performer e, assim, geram um espaço para a reflexão sobre como cada um age em seus contextos e como os diversos contextos agem em cada artista. (NETO, 2014, p. 102-103)

Em *Retrospectiva Individual*, o(a)s artistas, logo no início de suas narrativas, mencionavam a obra *Product of Circumstance*, destacando o ano em que esta foi encenada por Xavier Le Roy e fazendo uma relação com o que ele(a)s estavam realizando artisticamente a partir ou depois (para quem ainda não havia iniciado a carreira) daquele momento. Na medida em que contavam sobre suas experiências pessoais, mesclavam momentos de depoimentos com

momentos dançados. O espetacular era também bastante recusado nessa obra: não havia qualquer iluminação cênica no ambiente (estavam todos sob a luz geral do foyer), nem recursos cenográficos, nem caixas amplificadoras de som para sonoplastias ou músicas, e os artistas vestiam trajes cotidianos.

O espetáculo *O jogo da dança Israeli* foi elaborado tendo como referência essas obras de dança supracitadas. Identifica-se em todas elas os mesmos princípios operadores, os quais permitem que se faça um recorte, dentro do grande território da dança contemporânea e da dança autobiográfica, deste tipo de linguagem a que se está reconhecendo como dança depoimento.

4.2.1 Princípios operadores

O "pacto autobiográfico", a "fala cotidiana" e a "ruptura com o fluxo de movimento" são os princípios operadores que, quando conjugados e combinados, estruturam a base da linguagem coreográfica de uma dança depoimento. Esta não se constitui como tal, caso algum destes três não esteja incluso. Imageticamente, poderia se comparar a uma estrutura que tombaria caso se lhe retirassem alguma das pilastras. Deixaria de fazer parte deste lugar de recorte em específico e viraria uma obra constituinte de campos mais abrangentes, como o da dança autobiográfica e da dança contemporânea.

Abordando resumidamente os três princípios operadores, "pacto autobiográfico" é um conceito desenvolvido por Philippe Lejeune, o qual pode ser explicado como um pacto de verdade entre um autor e seu público. Segundo o teórico, em uma autobiografia há um acordo implícito em que o autor deixa declarado que a história contada sobre sua vida é verdadeira. Na ficção, há um outro tipo de pacto, que consiste em uma convenção entre artista e público para admitir o fantástico, o não real, o não verdadeiro. Uma obra autobiográfica, por se presumir que é de caráter não ficcional, comporta de forma bem categórica aquilo que é da ordem da verdade ou da mentira. Se o autor não mantém o pressuposto da verdade, ele adentra o plano não da ficção, mas da mentira, já que há uma quebra naquele acordo. Em uma dança depoimento, o pacto autobiográfico é um princípio operador basilar. São peças coreográficas com

pessoas em cena contando suas histórias reais de vida. O contrato de verdade é fundamental para a relação estabelecida entre espectadores e obra/artista.

A “fala cotidiana” é, como evidencia o termo, um jeito ordinário de comunicação oral. Em uma dança depoimento, o dançarino em cena apresenta verbalmente suas narrativas pessoais, buscando contá-las de forma natural. Não faz parte da estética da dança depoimento uma fala técnica que se rebusca melodicamente para a emissão de um texto, conforme tradicionalmente se executa em peças teatrais. Recusa-se uma fala com ênfase dramática, ou cantarolada, ou que explore sonoridades textuais, silábicas e fonéticas. O dançarino em cena tem que simplesmente expor, próximo de como faria cotidianamente (com suas gírias, sotaque, modo singular de gesticulação, termos referentes a grupos religiosos e culturais específicos do qual faz parte etc.), o seu depoimento.

A “ruptura com o fluxo de movimento” é um princípio operador da dança depoimento bastante perturbador ao público, uma vez que desafia noções ontológicas e hegemônicas sobre a dança. São peças nas quais o texto falado tem primazia sobre o movimento. Estas sustentam-se a maior parte do tempo pelas narrativas oralmente compartilhadas. O fluxo de movimentos dançados preenche uma menor quantidade da obra em relação à execução verbal dos depoimentos, podendo ser bem poucos 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.

Frisa-se que a combinação desses princípios operadores não engessa as múltiplas configurações cênicas possíveis para uma dança depoimento. Esta combinação apenas forma a base estrutural de sua linguagem de onde emergem variadas poéticas e estéticas cênico-coreográficas. Dança depoimento é um campo de cena que, alicerçado por este conjunto de princípios operadores, pode ter muitas soluções estéticas para a constituição de uma obra. Toma-se *O jogo da dança israeli* para fins de exemplificação. Este referenciou-se nessas peças citadas (de Jérôme Bel, de Denise Stutz, de Xavier Le Roy e de Jorge Alencar e Neto Machado, dentre outras), porém utilizou como base apenas os princípios operadores comuns característicos de uma dança depoimento e não outros aspectos cênicos, que se repetem entre elas. Pode-se observar que, além dos

princípios operadores destacados, há alguns outros elementos comuns entre estas peças destacadas: a predominância de solos[234]; a ausência de uma cenografia; o não aproveitamento do recurso da luz cênica; a não utilização de figurinos e maquiagens que sugerissem espetacularizações da imagem do dançarino.

Na peça de dança depoimento *O jogo da dança israeli*, diferentemente destas, houve sim uma utilização de cenário (o circuito do tabuleiro) e objetos cênicos (os pinos e o dado gigante). Houve um trabalho com a iluminação, que estabeleceu as demarcações espaciais no palco e construiu a partitura das cenas com alternâncias dos focos dos refletores[235]. A maioria das cenas foram solos, porém isso não era algo de formato único no espetáculo. Houve também algumas (poucas) interações grupais. Os trajes, ainda que fossem roupas do dia a dia, tinham um critério que era combinar a cor da blusa com a do pino que a dançarina representasse, tornando-se, desta maneira, uma espécie de figurino de caracterização.

Logo, mesmo que não se tenha tomado com absoluta fidelidade os formatos cênicos das obras citadas, identifica-se que *O jogo da dança israeli* foi, assim como todas aquelas, inteiramente concebido com base nos princípios operadores que fundam o *modus operandi* de uma dança depoimento. A seguir aborda-se detalhadamente cada um deles e como estes foram utilizados no espetáculo.

4.2.1 A- O pacto autobiográfico

Imprescindível na definição da dança depoimento é reconhecer como seu elemento constitutivo o ato de depor sobre si. O suporte textual na cena, as

[234] Ainda que em *Biblioteca da Dança* e *Retrospectiva* houvesse um grupo de pessoas no elenco, optou-se em manter solos - todo(a)s ao mesmo tempo em cena, porém cada um(a) em seu próprio espaço particular para receber seu público e compartilhar seus depoimentos para com este.

[235] No momento de a jogadora lançar o dado, abre-se o foco no canto do palco onde ela estava sentada. Quando ela se levanta e segue em direção ao circuito acende-se a luz de lá e apaga-se a anterior. Quando ela termina de mover seu pino no circuito e vai para o meio do palco, acende-se um novo foco de luz e apaga-se o anterior. Ao terminar a cena inteira, faz-se um breve blecaute e acende-se novamente o foco ao canto do palco, iniciando todo este mesmo roteiro de luz com a próxima dançarina.

narrativas autorreferentes emitidas oralmente pelos dançarinos que se reportam diretamente aos espectadores, criam um laço de cumplicidade e demarcam este tipo de linguagem cênica. Faz-se necessário, portanto, desatar alguns nós que poderiam criar confusão sobre o termo “depoimento” quando utilizado neste contexto cênico específico.

Nesse tipo de configuração em dança contemporânea, o texto proferido verbalmente pelos dançarinos assume o papel de elemento protagonista da cena em relação ao movimento que passa a ser coadjuvante. “Texto” aqui parte de uma compreensão tradicional que está vinculada ao campo da literatura e linguística. Não está sendo abordado em um entendimento amplo sobre comunicação, como pode se encontrar em vários estudos de dança, que muitas vezes denominam como “textos” uma determinada organização discursiva de movimento ou dramatúrgica cênica.

Compreendendo que dança depoimento é um recorte de dança autobiográfica, identifica-se que a autonarrativa faz parte desse tipo de configuração coreográfica. Estas autonarrativas, realizadas para a elaboração dos depoimentos na cena, estão dentro do entendimento tradicional literário, descartando, na análise deste conceito de pacto, abordagens mais flexíveis do campo da dança autobiográfica que associam este termo também a qualquer ação corpográfica.

A ideia de depoimentos não está também sendo aqui compreendida de forma tão abrangente que admitiria qualquer abordagem de si na dança como um depoimento, conforme corriqueiramente trata-se tal termo em discursos afora. Depoimentos estão entendidos neste contexto cênico como construções textuais, as quais ocorrem dentro de uma lógica linguística e literária, que se organizam através de princípios sintático-gramaticais e semântico-narrativos.

Logo, para se refletir sobre a fala dos dançarinos em uma dança depoimento, recorre-se aqui a Philippe Lejeune que analisa a literatura autobiográfica a partir de seu conceito de “pacto autobiográfico”. Lejeune (2014) foi o primeiro a propor uma definição de autobiografia embasada no contrato de leitura entre autor-narrador-personagem e o leitor, pontuando as regras desse jogo. Esse seu estudo começou em 1971 ao escrever o *L’autobiographie em*

France, quando quis montar um quadro geral da produção literária autobiográfica francesa. Buscava uma definição para este gênero literário tão ignorado, discriminado e negligenciado no país[236]. Ele constatou que o texto autobiográfico pode obedecer às mesmas leis que o texto ficcional. A diferença não estava no próprio texto, mas no compromisso do autor com o leitor de dizer a verdade sobre si mesmo. Este tipo de compromisso é o que ele denominou, então, de "pacto autobiográfico". A ficção, diferentemente, firma o jogo de distanciamento, o descompromisso com o real. É um outro tipo de pacto, o "pacto romanesco" (LEJEUNE, 2014).

Lejeune admite as possibilidades fronteiriças existentes entre autobiografia e ficção na literatura (como, por exemplo, os gêneros da autoficção e do romance autobiográfico), mas considera necessário reconhecer estes dois polos para poder melhor recortar os estudos específicos. Afinal, como ele afirma, tais lugares intermediários nascem dessas polaridades. Como exposto por Lejeune na entrevista da Revista Ipotesi (2002, p. 23):

> (...)Tento observar ao mesmo tempo o centro do sistema, o polo (o compromisso de escrever a verdade sobre si) e as margens e as situações fronteiriças de todos os tipos, nas quais as influências do outro polo se fazem sentir, e onde se criam interferências, "franjas" onde os dois sistemas manifestam, através do conflito, o que cada um deles tem de próprio. O polo é o compromisso de dizer a verdade sobre si. É um ato real, que implica a possibilidade de verificação, e que compromete de fato, socialmente e juridicamente, podendo, às vezes, até chegar ao tribunal. A esse aspecto referencial que o opõe à ficção, acrescenta-se o aspecto relacional, que o distingue do discurso histórico: o autobiógrafo coloca seu leitor em perigo. Ele lhe pede algo: reconhecimento, aprovação, amor. E, ao mesmo tempo, sugere algo mais embaraçoso ainda: a reciprocidade. O leitor é forçado em pensar em sua vida em termos análogos, mesmo se não tiver vontade de fazê-lo. A autobiografia é contagiosa e muitas pessoas têm medo dela. Esse é o polo. Quanto às franjas ou fronteiras, pode-se vê-las analisando todas as produções híbridas, as autoficções, as memórias imaginadas, as autobiografias em terceira pessoa etc.

O termo "pacto autobiográfico", como explica Lejeune (2014, p. 85), remete a uma ideia jurídica de contrato e de uma aliança mística sobrenatural,

[236] Lejeune expõe em diversos textos e entrevistas que autobiografia era encarada como uma categoria inferior do discurso histórico e que muitos nem a consideravam literatura, pois tinham o pensamento que ao se buscar a verdade, saía-se do campo da arte.

como um “pacto com o diabo”, assinado com o próprio sangue[237] . A ideia do pacto, desse “contrato” estabelecido entre autor e leitor, deixa claro uma relação de reciprocidade que existe entre esses dois, um ato em que as duas partes se comprometem mutuamente a fazer alguma coisa. Esse foi um ponto de crítica que Lejeune teve de responder depois de construir o conceito do pacto, visto que o argumento era de que em qualquer “contrato de leitura” há uma simples proposta que envolve só o autor, ficando o leitor livre para ler como quiser, ou não ler. Quanto a isso, ele frisa: “Mas se decidir ler, deverá levar em conta essa proposta, mesmo que seja para negligenciá-la ou contestá-la, pois entrou em campo magnético cujas linhas de força vão orientar sua reação.” (LEJEUNE, 2014, p.85).

Ele salienta que quando se lê uma autobiografia, o leitor não se deixa apenas levar pelo texto como na ficção, mas se envolve no processo. O autor pede para ser julgado, amado e é o leitor quem deve fazê-lo. Lejeune ainda frisa que o autor, ao se comprometer a dizer a verdade sobre si mesmo, obriga o leitor a pensar na hipótese de reciprocidade: ele estaria pronto a fazer a mesma coisa? “E essa simples ideia incomoda. À diferença de outros contratos de leitura, o pacto autobiográfico é contagioso. Ele sempre comporta um fantasma de reciprocidade, vírus que vai pôr em estado de alerta todas as defesas do leitor” (LEJEUNE, 2014, p.85).

O conceito de pacto autobiográfico é complexo, sendo no decorrer da carreira de Lejeune revisado, revisitado e retificado por ele, tanto se flexibilizando em alguns pontos (que o próprio julgou normativos demais), como preenchendo algumas arestas que apresentavam falhas argumentativas. Mas, mesmo com todas as reconsiderações que Lejeune foi tecendo sobre o pacto ao longo de seus estudos, este continuou servindo como bússola e instrumento de trabalho para as análises sobre autobiografias e suas definições. Assim como exposto por ele, “Empreguei de fato a palavra autobiografia para designar, no sentido amplo, qualquer texto regido por um pacto autobiográfico...” (LEJEUNE, 2014, p.63).

[237] Ainda que soe exagerado, Lejeune considera que esse excesso, que dá asas à imaginação, assegurou o sucesso da fórmula.

Lejeune (2014), frisa que para que haja autobiografia é preciso que autor-narrador-personagem estejam articulados em uma única identidade. Ele não aplica o termo “identidade” tomando como base a área de estudos culturais ou da psicologia, que problematiza questões da subjetividade humana, de grupo, ou de funcionamento social. Identidade, em sua forma de utilizar a palavra, refere-se à articulação entre autor, narrador e personagem com todos sendo um só sujeito que é, ao mesmo tempo, o enunciador e o enunciado no texto. Esse tipo de articulação é na maior parte das vezes marcada pelo emprego da primeira pessoa gramatical, o que seria uma narração *autodiegética*. Todavia, ele frisa que não necessariamente o texto autobiográfico tem que ser empregado em primeira pessoa. “É preciso distinguir dois critérios diferentes: o critério da pessoa gramatical e o da identidade dos indivíduos aos quais remetem os aspectos da pessoa gramatical” (LEJEUNE, 2014, p. 19).

Ele ressalta que pode haver identidade do narrador e do personagem principal na narrativa em terceira pessoa, caso se mantenha, sem ambiguidade, a equação autor=narrador e autor=personagem. Da mesma forma, o emprego da primeira pessoa gramatical não garante que exista identidade entre autor-narrador-personagem, como é o caso da narração *homodiegética*, na qual o narrador em primeira pessoa não é o personagem, conforme acontece na narrativa de uma testemunha.

O emprego da segunda pessoa, tu, também pode ocorrer em uma autobiografia, como é o que ocorre em discursos do narrador endereçados ao personagem que ele foi em suas próprias memórias, seja para reconforta-lo, repudiá-lo, ou passar-lhe sermão. Em geral, o emprego em segunda pessoa acontece pontualmente, não é de costume que uma autobiografia se sustente inteiramente nesse tom. Lejeune (2014) apresenta um quadro que exemplifica essa relação de identidade autor-narrador-personagem, clareando bem a explicação sobre identidade e as diferenças entre autobiografia e biografia (preocupação bastante pontuada pelo autor em seu texto).

Pessoa gramatical → / *Identidade* ↓	EU	TU	ELE
Narrador = personagem principal	Autobiografia clássica [autodiegética]	Autobiografia em segunda pessoa	Autobiografia em terceira pessoa
Narrador ≠ personagem principal	Biografia em primeira pessoa (narrativa de uma testemunha) [homodiegética]	Biografia endereçada ao modelo	Biografia clássica [heterodiegética]

Mesmo apresentando tal quadro, que expõe diversas probabilidades de combinações entre o emprego da pessoa gramatical e a identidade do indivíduo, Lejeune (2014) avança suas reflexões sobre abordagem autobiográfica, tendo como principal referência a narração autodiegética, típica das autobiografias clássicas, que são as mais comuns de se encontrar. As demais, como afirmado pelo próprio Lejeune, constituem casos de exceção.

Importante frisar que, mesmo que Lejeune apresente argumentos aqui que se vinculam mais à estrutura de narrativa para analisar autobiografias, visto que ao se contar uma história de vida há a sucessão de tempo e de acontecimentos vivenciados por personagens, ele pontua que outros tipos e gêneros textuais podem se intersectar com este. A proporção e hierarquia de um gênero textual em um determinado texto é que vai definir a identificação dele.

> O texto deve ser *principalmente* uma narrativa, mas sabe-se a importância do discurso na narração autobiográfica; a perspectiva, principalmente retrospectiva: isto não exclui seções de autorretrato, nem diário da obra ou do presente contemporâneo da redação, nem construções temporais muito complexas; o assunto deve ser principalmente a vida individual, a gênese da personalidade: mas a crônica e a história social ou política podem também ocupar um certo espaço. Trata-se de uma questão de proporção ou, antes, de hierarquia: estabelecem-se naturalmente transições com os outros gêneros da literatura íntima (memórias, diário, ensaio) e uma certa latitude é dada ao classificador no exame de casos particulares (LEJEUNE, 2014, p. 17).

Ao abordar a relação do texto autobiográfico com a identidade do falante, quando em circunstância de exposição oral, Lejeune problematiza duas situações: o da “citação” e o “discurso oral a distância”. A citação é o discurso dentro do discurso. “A primeira pessoa do segundo discurso (citado) remete a uma situação de enunciação ela própria enunciada no primeiro discurso” (LEJEUNE, 2014, p. 24). No caso da escrita, os signos como travessões ou aspas são suficientes para resolver qualquer problema de ambiguidade em relação à identidade do falante. Porém, no ato de fala, outros signos, como gestos, expressões e entonação é que demarcarão o caráter de citação e que podem mais facilmente falhar na comunicação do que o código da escrita. Em “discurso oral à distância”, como o telefone, conversa atrás da porta, ou no escuro, por exemplo, o que vai possibilitar que se identifique o falante como aquela pessoa é apenas a própria voz. A relação entre timbre e identidade do falante estão intrinsecamente ligados.

Lejeune (2014) apresenta a questão do nome próprio como o lugar onde se situa uma série de discussões da autobiografia. Segundo ele, é no nome próprio que pessoa e discurso se articulam, por exemplo, as crianças na aquisição da linguagem costumam falar primeiramente de si na terceira pessoa, chamando-se pelo nome, antes de compreender a possibilidade de falar de si na primeira pessoa. Ele apresenta a importância do nome próprio para a identificação do interlocutor sobre a identidade do falante, tanto para a situação do discurso oral quanto do escrito:

> No discurso oral, sempre que necessário, efetua-se o retorno ao nome próprio: trata-se da *apresentação*, feita pelo interessado, ou por um terceiro (a própria palavra apresentação é sugestiva por sua inexatidão: a presença física não é suficiente para o enunciador: só existe presença plena pela denominação). No discurso escrito, da mesma forma, a assinatura designa o enunciador, tal como o endereço designa o destinatário. (LEJEUNE, 2014, p. 26)

O nome próprio do autor colocado na capa do livro, na folha de rosto, acima ou abaixo do título é uma marca no texto de uma realidade extratextual que remete a uma pessoa real e isso atribui-lhe a responsabilidade de todo o texto escrito: “(...) o lugar concedido a esse nome é capital: ele está ligado, por uma convenção social, ao compromisso de responsabilidade de uma pessoa real, ou seja, de uma pessoa cuja existência é atestada pelo registro em cartório

e verificável" (LEJEUNE, 2014, p. 27). O autor é simultaneamente uma pessoa real socialmente responsável e o produtor de um discurso.

Uma das ideias cernes da autobiografia, segundo Lejeune, é exatamente a pressuposição da existência de uma "identidade de nome" entre autor (com o nome colocado na capa), o narrador e a pessoa de quem se fala. Ele frisa que pseudônimos não são um problema para tal definição, haja vista que este é um nome de autor, não é um nome falso, "mas um nome de pena, um segundo nome, exatamente como aquele que uma freira adota ao ser ordenada. (...) o segundo nome é tão autêntico quanto o primeiro, ele indica simplesmente este segundo nascimento que é a escrita publicada" (LEJEUNE, 2014, p. 28). O pseudônimo não gera mudanças no que tange à identidade. Lejeune alerta que não se deve, todavia, confundir pseudônimo (nome do autor na capa do livro) com o nome atribuído a uma pessoa fictícia dentro do livro.

Se a identidade de um narrador e personagem em primeira pessoa não corresponde com a do autor do livro, o pacto autobiográfico não se firma. Logo, esse texto não será uma autobiografia, visto que não há uma identidade assumida na enunciação. Caso muito se aproxime o personagem com o autor, se a identidade não é assumida, esta expressão literária pode ser localizada como romance autobiográfico, autoficção, mas não exatamente autobiografia, que se funda principalmente no pacto autobiográfico. Nestes casos de autoficção, ou do romance autobiográfico, o grau de aproximação estaria dentro do critério do reconhecimento de semelhança por parte do leitor em relação ao personagem e ao autor, e não de reconhecimento de identidade, como acontece nas autobiografias. E como, Lejeune taxativamente afirmou: uma identidade existe, ou não existe[238].

> O pacto autobiográfico é a afirmação, no texto, dessa identidade, remetendo, em última instância, ao nome do autor, escrito na capa do livro. As formas do pacto autobiográfico são muito diversas, mas todas elas manifestam a intenção de honrar sua assinatura. O leitor pode

[238] Interessante observar que Lejeune anos depois, em 1986, ao escrever o *Pacto autobiográfico (bis)*, se corrige com o autojulgamento de ter sido demasiadamente categórico com a definição "tudo ou nada" para a identidade, escrito nesse primeiro *Pacto Autobiográfico*, em 1975. Considerou que houvera ignorado com tal afirmação várias possíveis posições intermediárias. Posteriormente, em 2001, ele escreve o texto *O pacto autobiográfico, 25 anos depois*, em que resolve retificar essa sua própria retificação, reconhecendo que não estava tão enganado assim sobre aquela primeira afirmação.

> levantar questões quanto à semelhança, mas nunca quanto à identidade. Sabe-se muito bem o quanto cada um de nós preza seu próprio nome. (LEJEUNE, 2014, p. 30-31)

Lejeune (2014) no seu primeiro texto do *Pacto Autobiográfico* (1975) explana que o contrato estabelecido com o leitor vai moldar toda a sua postura para com o texto. Se a identidade não for afirmada, no caso da autoficção e romance autobiográfico, o leitor tende a estabelecer semelhanças entre personagem e autor, e se a identidade for afirmada o leitor tende a buscar as diferenças (erros, deformações...), para conferir se o contrato está sendo devidamente respeitado. Mas em um outro texto posterior, escrito em 1986, o *Pacto Autobiográfico (bis)*z, ele tece uma reconsideração sobre a reação do leitor diante do contrato, buscando ser menos taxativo. Ele pondera as possibilidades variadas de comportamento do público leitor diante do contrato, cuja heterogeneidade torna complicada qualquer intenção de fechamento de análise sobre os modos de leitura. Como ele assume, “No ‘Pacto’, minha tendência foi considerar-me como representativo do ‘leitor-médio’ e, consequentemente, transformei minhas reações de leitura em norma” (LEJEUNE, 2014, p.67).

Em seu texto *O pacto autobiográfico (bis)*, Lejeune revisa sua abordagem sobre a responsabilidade do contrato de leitura inteiramente atribuída ao nome próprio e à identidade de nome. O autor frisa ali que a técnica da escrita da narrativa, o jogo de vozes e a focalização, são tão importantes para orientar a percepção do leitor diante do texto quanto o nome próprio. A focalização em uma autobiografia tende a se concentrar, logo de começo, na voz de um narrador que fala de si, mais do que de um narrador em primeira pessoa que se concentra em falar de outras coisas (como o ambiente onde está e das experiências propiciadas pelo entorno que o afetam). Não que autobiografia não possa se construir desta maneira. Cada vez mais as estilísticas dos gêneros Romance e Autobiografia estão se imbricando entre si, porém, como já exposto por Lejeune, é importante que se reconheça cada polo.

> O leitor não percebe do mesmo modo um texto focalizando a experiência do personagem (por exemplo: “O céu afastou-se de mim pelo menos 10 metros. Continuava sentada, não me apressei. O choque deve ter quebrado as pedras, com a mão direita tateava o entulho.”) e um texto em que, desde o início, reconhece-se a voz de um narrador (“Nasci no extremo fim do século 19, o oitavo filho homem. Morávamos no subúrbio,

> em Saint-Maur-des-Fossés..."). Trata-se obviamente de dominantes, já que tende a absorver progressivamente as técnicas experimentadas na ficção. De qualquer modo, o leitor se vê diante desse tipo de sinalização antes de perceber, por exemplo, a relação existente entre o nome do personagem e o do autor. (LEJEUNE, 2014, p. 70)

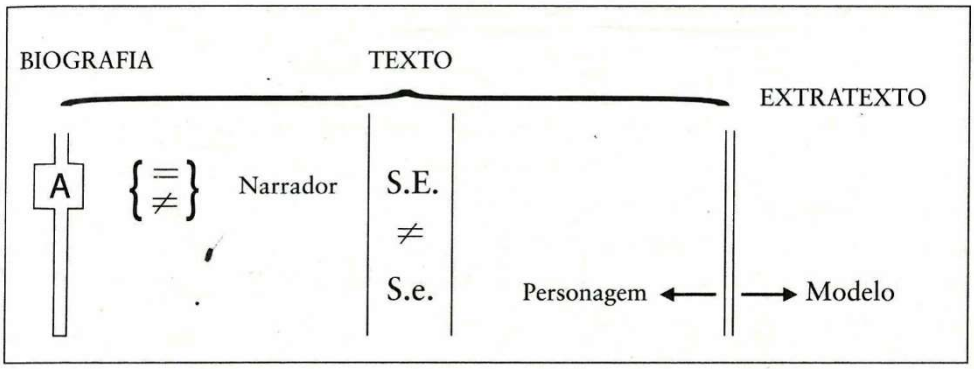
A verificação que o leitor pode fazer a respeito de uma realidade externa ao texto, extratextual, é possível de acontecer tanto em biografias, quanto nas autobiografias. O objetivo de ambos os gêneros não é a verossimilhança, mas a semelhança com o verdadeiro. Esses textos referenciais comportam o que Lejeune denominou como "pacto referencial". Este se funda no lema "juro dizer a verdade, somente a verdade, nada mais que a verdade" (LEJEUNE, 2014, p.43). Todavia, como ele afirma, nas biografias e autobiografias a verdade das informações se restringem ao campo do possível, não exatamente da verdade. Na biografia não está ao alcance do escritor, ou pesquisador, captar inteiramente os universos subjetivos (psicológico, emotivo, perceptivo etc.) e objetivos (fatos ocorridos na vida) da vida do "modelo"[239]. A semelhança é o ponto máximo a que um biógrafo pode chegar em relação ao seu modelo.

Em relação à autobiografia, Lejeune (2014) coloca também que para o autobiógrafo a sua vida se apresenta não como é, mas tal qual lhe parece, visto que se deve levar em conta os possíveis esquecimentos, erros e deformações involuntárias de sua memória e campo de percepção. Por isso, na autobiografia, ainda que afirmada a identidade autor-narrador-personagem, este "eu" ao qual a autonarrativa se refere é um "modelo" cujo enunciado tenta se assemelhar o quanto possível ao real. Além disso, há inevitavelmente um determinado recorte de assunto sobre um aspecto da vida que o autobiógrafo pretende tratar, que acarreta na exclusão de muitos outros e impede uma visão mais completa sobre sua vida. Esta é abordada apenas por uma perspectiva específica e limitada. Por maior que seja a busca da sinceridade do enunciador sobre sua vida e/ou a informação de que ele trata em sua autobiografia, "dizer a verdade sobre si, se constituir um sujeito pleno, trata-se de um imaginário" (LEJEUNE, 2014, p. 77). Então, tanto na autobiografia, quanto na biografia, o personagem, intratextual,

[239] Este é o termo adotado por Lejeune (2014) para se referir à pessoa tomada como referência para a elaboração do trabalho biográfico.

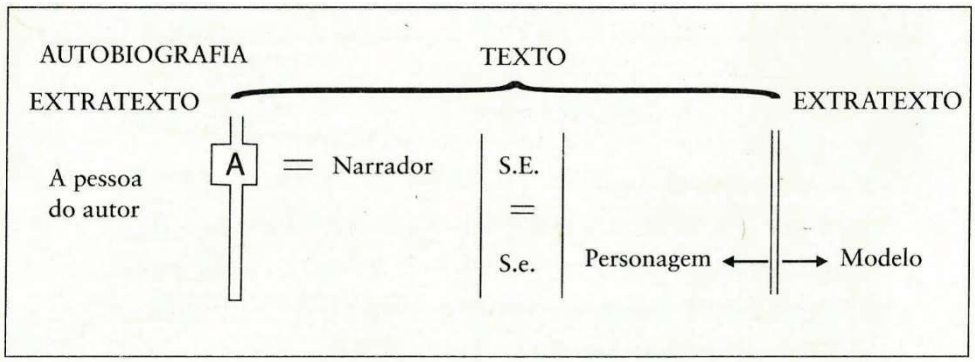
será sempre embasado em um modelo, extratextual. Em ambos os casos, há sempre uma relação verificável, que pode ser feita pelo leitor, entre personagem e modelo[240].

Veja-se abaixo os quadros de Lejeune (2014, p. 45-46) para fins de melhor elucidação sobre essa abordagem.



Abreviações: A = Autor
S.E. = Sujeito da Enunciação
S.e. = Sujeito do enunciado

Relações: = idêntico a
≠ não idêntico a
↔ semelhança



Esse quadro evidencia a autobiografia como um gênero referencial, o qual propõe uma equação que afirma o argumento de que: o autor está para o modelo, assim como o narrador está para o personagem. Autobiografias são regidas, assim, por dois pactos, o pacto referencial e o pacto autobiográfico,

[240] Lejeune (2014) frisa que as hierarquizações das relações de semelhança e identidade são pontos marcantes para diferenciar as lógicas de funcionamento entre biografia e autobiografia. Na biografia é a semelhança que fundamenta a identidade. Na autobiografia é a identidade que fundamenta a semelhança.

sendo este último exclusivo deste gênero. O símbolo de “igual” (=) entre autor e narrador e entre sujeito da enunciação e do enunciado diz respeito à afirmação da identidade que existe em uma autobiografia, aspecto próprio do pacto autobiográfico.

Lejeune (2014) discute que as narrativas em primeira pessoa decorrem de uma memória do autor em que suas vivências passadas se embasam no modelo da pessoa que ele foi, cujo personagem, então, se constrói na relação de semelhança com este. O personagem alcança apenas o grau de semelhança com o modelo, que pode ser verificável pelo leitor. A relação temporal passado e presente produz um eu duplicado entre o autor-narrador, sujeito da enunciação, com o personagem, sujeito do enunciado. Esse aspecto em si já apresenta a impossibilidade de uma representação exata do modelo. O pacto autobiográfico se funda na relação de identidade entre autor-narrador-personagem, logo a relação intrínseca do sujeito da enunciação com o sujeito do enunciado faz com que o duplo de um o seja de ambos. Ambos, o sujeito da enunciação (autor-narrador) e o sujeito do enunciado (personagem) se constituem por alcances parciais de percepção de si e do seu entorno, no contexto tanto do passado quanto no do presente. As percepções parciais deles (sujeito da enunciação e sujeito do enunciado) de cada tempo estão transitadas de um para o outro reciprocamente, tornando-os um duplo de si.

O conteúdo dessa discussão de Lejeune (2014) pode ser associado com o pensamento de cunho peirceano trazido por Katz (2005), que compreende que todas as informações do meio se apresentam a nós em formas de signos. Os signos apenas representam os objetos, sem os substituir e sem se colar totalmente a estes, esgotando-os em suas propriedades. O máximo acesso que temos ao real é, então, como estes se oferecem aos nossos sentidos. Quando o autobiógrafo conta a sua história, evoca imagens que são representações que ele construiu de sua realidade. Estas representações são mapas neuroniais produzidos a partir das percepções dessa pessoa com o seu mundo. Estas imagens, mapas neuroniais, construídos no passado desse autobiógrafo chegam no momento de sua escrita de forma atualizada, devido a um novo repertório de informações que ele adquiriu em sua vida neste espaço temporal. Há, então, neste caso, uma atualização dos mapas.

Outra coisa que ocorre no trabalho do autobiógrafo é de haver percepções totalmente novas no presente do sujeito da enunciação (autor-narrador), que ele não havia tido na época da narrativa de seu sujeito do enunciado (personagem)[241]. Nesta circunstância, há mais que uma atualização do olhar do sujeito da enunciação em relação ao do sujeito do enunciado. Há uma adição de um mapa novo que o sujeito da enunciação aplica ao olhar do sujeito do enunciado[242].

Estes mapas, do sujeito da enunciação, do momento presente, com o do sujeito do enunciado, do momento passado, assim, atualizam-se e/ou adicionam-se, modificando-se entre si em uma condição de coafetação simultânea. As percepções e representações de um atravessam-se ao outro, reciprocamente. Com este movimento, compreende-se o tratamento de Lejeune (2014) sobre a abordagem do eu duplo do sujeito da enunciação com o sujeito do enunciado, que correspondem todos a uma só identidade (autor-narrador-personagem).

Lejeune (2014) frisa, porém, que mesmo que o autobiógrafo não consiga chegar à "verdade" do modelo, a esse "ser em si" do passado, o autobiógrafo chega ao lugar do ser-para-si no momento presente da enunciação. Esse momento presente da enunciação se caracterizará por uma autenticidade, se for feito através do emprego da primeira pessoa na narrativa pessoal. Nesta abordagem, a autenticidade é um demarcador da forma clássica de expressão autobiográfica, autodiegética.

> Compreende-se então que a relação designada por "=" não é de modo algum uma relação *simples*, mas antes uma *relação de relações*; ela significa que o narrador está para o personagem (passado ou atual) assim como o autor está para o modelo; - vê-se que isso implica que o termo último de verdade (se raciocinarmos em termos de semelhança) não poderá mais ser o ser em si do passado (se é que tal coisa existe), mas o ser-para-si, que se manifesta no presente da enunciação. Ainda que, em sua relação com a história (longínqua ou contemporânea) do personagem, o narrador se engane, minta, esqueça ou deforme – erro, mentira, esquecimento, deformação existirão simplesmente, se forem identificados, valor de aspectos, entre outros, de uma enunciação que permanece autêntica. Chamemos autenticidade essa relação interior própria ao emprego da primeira pessoa na narrativa pessoal; não a

[241] Por exemplo, o olhar do autor adulto quando ele era uma criança pequena.

[242] Isso não exclui o movimento inverso, do sujeito do enunciado ao da enunciação. Por exemplo, o que resta da lembrança da criança pequena ao escritor adulto continuará afetando a percepção daquela sua realidade para a escrita.

> confundiremos nem com identidade, que remete ao nome próprio, nem com semelhança, que supõe um julgamento de similitude entre duas imagens diferentes feito por uma terceira pessoa. (LEJEUNE, 2014, p.47)

A existência de um certo grau imaginário que o autobiógrafo constrói sobre si a partir do modelo que ele foi, não faz com que autobiografia se torne uma autoficção, ou um romance autobiográfico, visto que nestes casos o tipo de pacto estabelecido com o leitor será outro, que não o "pacto autobiográfico". O tipo de pacto das autoficções e romances autobiográficos são denominados por Lejeune como "pacto fantasmático". Nesses gêneros, o leitor é convidado a ler um romance sabendo que encontrará nesta ficção fantasmas reveladores de um indivíduo. Conforme colocado por François Mauriac (apud LEJEUNE, 2014, p. 49), a ficção "entreabre na vida de um homem uma porta secreta, por onde se insinua, fora de qualquer controle, sua alma desconhecida".[243] Os diferentes tipos de pacto orientam o leitor a se comportar de forma diferente diante do texto, visto que, como já exposto, o grau de aproximação entre autor e personagem estaria no pacto fantasmático mais dentro do critério do reconhecimento de semelhança do que do reconhecimento de identidade, como no pacto autobiográfico. No pacto autobiográfico o movimento é o inverso deste. Entretanto, mesmo que Lejeune (2014) levante essas diferenças entre a autoficção e a autobiografia, ele reconhece todas essas como pertencentes a um "espaço autobiográfico".

Percebe-se que o conceito de pacto autobiográfico pode ser perfeitamente aplicado para observar o que ocorre no espetáculo *O Jogo da Dança Israeli*. Todas as cenas trazem como ponto principal o compromisso das dançarinas em contar aos espectadores episódios verdadeiros de suas vidas, afirmando completa sinceridade em cada uma de suas histórias. Há, desta

[243] Essa afirmação traz um pensamento que mitifica a ficção que, muitas vezes, segundo Lejeune (2014), carrega em seu interior discursos que subestimam o gênero autobiográfico. Um número elevado de pessoas (tanto no meio acadêmico, quanto literário) considera a autoficção e o romance autobiográfico como gêneros mais artísticos e com alcances mais aprofundados sobre escrita de si do que a própria autobiografia. Lejeune (2014) expõe que há um pensamento bastante estabelecido que coloca o romance como mais profundo e múltiplo e a autobiografia mais superficial e esquemática. O autor passou anos se dedicando aos estudos sobre autobiografia para poder melhor legitimá-la como expressão artística literária tão valiosa quanto a ficção.

forma, declarado um contrato de verdade de que os depoimentos compartilhados não são de conteúdos ficcionais. Os textos proferidos pelas artistas mencionam nomes de grupos de dança e de instituições judaicas que realmente existem na cidade de São Paulo, coreografias e eventos de dança israeli com datas quando realmente aconteceram e outras informações mais que permitem que se verifique documentalmente a veracidade da narrativa. Essas narrativas de si, contadas pelas dançarinas, são construídas dentro da relação de unidade na tríade autor-narrador-personagem, que é uma constituinte básica para o firmamento do pacto autobiográfico. Elas são as autoras de seus textos, as narradoras dos mesmos e, ainda, as próprias personagens.

Cada dançarina se apresenta, logo na primeira frase da primeira cena, pelo seu nome próprio, expondo textualmente seus autorretratos, como suas vivências na comunidade judaica, profissões, histórias familiares, experiências maternais, cidade onde vivem, relações com a dança israeli, práticas religiosas do judaísmo ou de outras religiões etc. Esse início já aponta o caráter autodiegético pelo qual se desenvolverão os depoimentos no decorrer do espetáculo. O pacto autobiográfico se firma desde o princípio do espetáculo tanto pela apresentação da identidade de nome, quanto pela focalização do texto. Os depoimentos foram construídos dentro dos parâmetros clássicos de autobiografia, de narrativas autodiegéticas. As identidades autor-narrador-personagem das dançarinas se afirmaram dentro de uma construção textual focalizada na primeira pessoa gramatical do singular.

Em relação ao nome próprio, exposto imediatamente logo na primeira frase de cada dançarina, este podia ser atestado em sua veracidade, tanto pela relação pessoal que cada uma tinha com pessoas de plateia, quanto, caso não fosse um conhecido, pelo nome estampado no material de divulgação (flyers, e-flyers, teaser, cartazes impressos e digitais).

Imagem do cartaz de divulgação do espetáculo

Tal comprovação, garantia que a identidade de nome assegurava a identidade autora-narradora-personagem de cada uma em seus textos. Como colocado por Lejeune, o pacto autobiográfico, tendo como uma de suas bases a "identidade de nome", se constrói nas relações de compatibilidade de informação extratextual com intratextual.

Esta primeira cena foi feita com voz em *off*. Lejeune havia problematizado possíveis fragilidades do firmamento do pacto autobiográfico no "discurso oral à distância"[244] (O que garante que aquela fala seja daquela falante?). Segundo sua observação, apenas a correspondência da imagem do falante para com o timbre de sua voz é que garantirá a sua identidade. Considera-se que nesta cena não

[244] Lembremos que essa era a denominação que ele utilizara para se referir a situações nas quais a imagem da pessoa não estava colada ao texto falado, como são os casos de falas atrás da porta, no telefone, no escuro, em uma gravação de áudio, e outros.

houve problemas neste aspecto com relação à identidade das dançarinas enquanto enunciadoras de seus textos. Esta ocorria com a entrada de cada uma com sua respectiva voz em *off*, cujo timbre, depois foi evidenciado com suas falas ao vivo, garantindo assim, posteriormente, a identidade delas como as próprias falantes de suas gravações. Esse tipo de reflexão, todavia, só cabe para o caso das pessoas em meio ao público que não conheciam as artistas, sendo que a maioria dos presentes na plateia eram familiares, ou de seus meios sociais. Logo o timbre de cada uma já era reconhecido imediatamente por esses, sem precisar da comprovação posterior através das falas ao vivo. Não houve, então, problemas com as identidades das artistas em relação aos seus textos e considera-se que a afirmação do pacto autobiográfico foi tranquilamente estabelecida com todos os espectadores logo no início do espetáculo.

Outras cenas com voz em *off* ocorrem em momentos já no meio ou no final da peça, cuja familiaridade construída com os timbres das artistas até aquele momento possibilitava o reconhecimento imediato por pessoas da plateia que também anteriormente não conheciam nem tinham relações com elas. A *Casa da Dificuldade*, da dançarina T, é uma delas. Caso sorteada pelo dado, seria apresentada depois de já haver um tempo de espetáculo, estando o público, então, já familiarizado com a figura (aparência e voz) daquela dançarina. Esta cena faz um interessante jogo com o discurso oral à distância[245]. Metade do texto é emitido pela dançarina no escuro, de forma falada, e, em seguida, entra a gravação de sua voz que continua a sua narrativa autodiegética, com as luzes acesas (duas ocorrências distintas para o discurso oral à distância). A memória registrada do público para com a associação da figura da bailarina àquela voz não deu quase margem alguma para a confusão no texto exposto em relação à identidade da falante na tríade autora-narradora-personagem.

A última cena da peça também ocorre inteiramente através da voz em *off*. Depois de toda a peça ter transcorrido dentro da dinâmica das falas das dançarinas ao vivo, o timbre de cada uma já era muito tranquilamente

[245] Porém, a poética cênica não tinha como proposta problematizar o discurso oral à distância com a investigação da compatibilidade dos lugares autor-narrador-personagem na identidade da falante. Simplesmente, o escuro metaforizava a timidez da dançarina de aparecer diante de um público e, depois, quando a luz se abre e ela dança espontaneamente com o áudio de sua voz em *off*, representava-se um momento de libertação.

reconhecido por todas as pessoas do público, conhecidos e não conhecidos. Além disso, a estrutura da cena em si ajudava essa identificação ao espectador, visto que cada uma, que estava sentada no canto do palco, se levantava e caminhava para o centro no momento exato em que começava a emissão de sua fala gravada, indicando a relação direta entre voz e pessoa.

A citação (o discurso dentro do discurso) no discurso oral, outro elemento que Lejeune destaca que gera fragilidades ao pacto autobiográfico, é um ponto interessante de ser retomado para observar alguns momentos da peça. A transição do texto do próprio falante para o de sua pessoa citada pode causar confusão no reconhecimento da identidade autor-narrador-personagem para o interlocutor, caso não fiquem claros os signos adotados (gestos, expressões, tom de voz, postura corporal etc.) para evidenciar o contexto da citação. Em um texto escrito, a citação não apresenta problemas para o pacto autobiográfico, pois a simples colocação de aspas ou travessões resolvem qualquer confusão a este respeito. O caso da citação ocorreu em duas cenas da dançarina T e é interessante analisá-las a partir desse prisma teórico. Na cena da *Casa do Gosto*, a dançarina T realiza a citação ao imitar o seu antigo coreógrafo israelense, engrossando a voz, modificando a sua postura e imitando o seu sotaque. A mudança da identidade da pessoa do discurso se faz de forma muito clara dentro da cena. Os trânsitos entre o autor-narrador-personagem da dançarina e o do coreógrafo são muito evidentes na sua interpretação. O recurso cênico da iluminação, que abre um foco para as duas outras dançarinas ao canto do palco no exato momento da citação, para representar um retorno às memórias do passado junto ao seu coreógrafo e ao seu antigo grupo, facilitava ainda mais para o espectador a identificação das diferentes identidades expostas.

Uma outra cena da dançarina T na qual a citação pode ser identificada é na *Casa da Primeira Vez*. Nesta, porém, a relação do discurso dentro do discurso borra fronteiras entre a identidade do eu e do outro. A dançarina, ao relatar os traumas que outras pessoas implantaram nela[246], reproduz as falas que ficaram ressoando nos seus pensamentos. Emerge nesse caso um entrelugar para

[246] Esse foi o motivo que a fez se afastar dos palcos por mais de trinta anos. Escolheu esse assunto para a *Casa da primeira vez*, pois foi por esse espetáculo que ela retornou à cena depois de tanto tempo.

leituras sobre essas frases serem citações (fala dos outros) ou uma autocitação (pensamentos dela mesma na época). A cena decorre em grande parte com a dançarina contando a sua história com uma expressão sorridente e de felicidade, e no momento da (auto)citação acontece uma ruptura brusca de estado. O corpo que dançava espontaneamente para e, nesta hora, instaura-se uma expressão séria e triste, um tom de voz imperativo e nervoso (do outro sobre ela), ao mesmo tempo que desesperado e angustiado (dela mesma). Cada frase, na medida que vai sendo dita pela própria dançarina, vai desmontando e derrubando gradativamente o seu corpo ao chão. Gera-se uma leitura dúbia de que tanto foram os outros que a derrubaram, quanto também que foi ela mesma que se derrubou. Traduziu-se cenicamente, assim, a implementação de um discurso externo que foi internalizado pela pessoa. Seja discurso do outro, ou de seus próprios pensamentos, compreende-se que esse seu momento de fala é uma (auto)citação. Para a escrita de um roteiro de cena, colocar-se-ia o símbolo das aspas neste trecho textual.

Em relação à questão da cumplicidade que o pacto propicia entre o autobiógrafo e seu interlocutor, reconhece-se que este tornou mais porosa a quarta parede que separa as dançarinas do público, construindo um laço afetivo de proximidade entre estes. Ao trazerem o aspecto confessional dos depoimentos, elas se prontificaram para as possíveis diversas reações da plateia para com as suas pessoas (não para personagens ficcionais, cujo aspecto de distanciamento da pessoa real costuma “proteger” o artista cênico), sujeitando-se a julgamentos, solidariedade, compaixão, amor, torcida e felicidade pelos seus êxitos etc. A relação de cumplicidade que o pacto autobiográfico estabelece, pode ser reconhecida na construção do sentimento de alteridade da plateia com as dançarinas na cena. Como aponta Lejeune (2014), o pacto autobiográfico é contagioso e carrega o germe da reciprocidade.

Mesmo que afirmada a identidade autora-narradora-personagem em cada autonarrativa destas dançarinas, o *eu* a que elas se referem em situações passadas é um “modelo” de si que elas tentaram o quanto possível que se assemelhasse ao real. Como característico do pacto autobiográfico, as dançarinas em cena são o sujeito enunciador e ao mesmo tempo o sujeito enunciado. Estes sujeitos enunciados são seus personagens, intratextuais,

embasados em seus modelos, extratextuais, gravados de si mesmas em suas memórias. Memórias de um autobiógrafo não conseguem chegar ao ser em si que foi no passado, mas ao *ser-para-si* (LEJEUNE, 2014) no instante presente em que se autonarra. Mas como o pacto autobiográfico comporta o pacto referencial, se mantém o lema “juro dizer a verdade, somente a verdade, nada mais que a verdade”. O contrato de verdade no pacto autobiográfico fica sustentado, assim, apenas pela intenção de sinceridade e a autenticidade do discurso.

Reconhece-se que as narrativas que cada dançarina construiu sobre si constituíram um espaço imaginário delas sobre suas autoimagens, que não alcança uma completude e está sujeito a idealizações, esquecimentos, erros, e deformações involuntárias de suas memórias. Um fato interessante que comprova essa ocorrência foram alguns feedbacks de pessoas da plateia. Por exemplo, a mãe da dançarina H, em uma conversa informal após o espetáculo, corrigiu a informação da filha que havia dito em um depoimento que a primeira vez que ela fez uma apresentação de dança israeli foi com 9 anos. A mãe, nos bastidores, retificou dizendo que foi com 4. Em outro caso, um amigo da dançarina T corrigiu o ano que ela disse que ocorreu a apresentação de seu grupo de dança israeli *Lehaká Hakotzrim*. Ele havia sido integrante do mesmo grupo e afirmou que aquela coreografia chassídica a que ela se referia em seu depoimento não foi dançada em 1984/1985 como havia dito, mas sim no ano de 1987.

A visão parcial que uma pessoa tem de si mesma, por limitações naturais de seu campo de percepção, foi bastante considerada para a elaboração do espetáculo e não à toa se tornou elemento chave para a dinâmica de sua concepção. O espetáculo construído na estrutura de jogo de tabuleiro (inspirado no formato do *Jogo da Vida*), o qual previa o prêmio à vencedora do jogo de escutar os depoimentos que as outras integrantes falaram sobre ela, evidenciou essa questão. Esta cena final, composta por depoimentos feitos de umas para as outras, foi a única em que a estrutura textual mudou de formato, não sendo mais nesta hora o tom autodiegético, mas heterodiegético, com as enunciadoras diferentes das enunciadas. Esse prêmio diz muito sobre essa noção consciente

de que não conseguimos alcançar um olhar completo sobre nossas pessoas. A visão do outro sobre nós pode evidenciar lugares pessoais antes não percebidos.

O procedimento de manter em segredo os depoimentos que seriam revelados na hora do espetáculo tanto para as dançarinas quanto para o público foi uma estratégia para extrair uma reação real das integrantes do elenco diante do jogo na cena. Não representar o desejo de ganhar, mas tê-lo de fato, para saber o que falaram dela. Quem não ganhasse não teria essa oportunidade. O momento em que a dançarina S apresentava à plateia as regras do jogo, era a hora em que ela enfatizava a característica desse prêmio do jogo e o quanto isso as estimulava a serem as vencedoras. O pacto autobiográfico bem firmado durante toda a peça fortalecia a possibilidade de o público realmente acreditar que elas de fato desconheciam esse final (que não era um blefe para iludir o espectador). Este pacto deu ao público, assim, o tom da recepção, não apenas no que diz respeito à relação de cumplicidade e identificação com as artistas, mas também para com a obra inteira em sua dinâmica de jogo.

4.2.1 B – A fala cotidiana

Ao discutir sobre a presença da linguagem verbal e da fala na dança contemporânea, Louppe (2012) relembra que isso surgiu com os modernos, que romperam com o hegemônico paradigma clássico que estabeleceu a dimensão sonora autorizada a uma coreografia como obrigatoriamente musical. Os modernos buscaram, assim, romper com o império da música, substituindo-o por outras fontes sonoras, como o som da voz e da respiração.

Laban, em 1910, trabalhou em sua escola *Tanz, Ton, Wort* com o recurso ao grito, aos sons guturais e textos falados. Mary Wigman, na galeria Dada, em 1916, recitava o *Assim Falava Zaratustra*, de Nietsche. A essa tendência seguiram outros modernos, como, por exemplo, Martha Graham, que em sua peça *Letter to the World* (1940), realizou leitura de textos em cena. Desdobrou-se também, a partir disso, a vertente da dança em silêncio, da respiração audível ou em tons abafados, como é o caso das peças *Water Study* (1928) e *Life of the Bees* (1929), de Doris Humphrey. Esta prática de dançar em silêncio se disseminou em larga escala no meio da dança até os tempos atuais.

Louppe (2012) reconhece que a dança em silêncio, que torna o bailarino "um ser mudo", passou a ser também bastante contestada por muitos artistas da dança contemporânea. Dançar em silêncio instaurou-se na cultura do espetáculo cênico ocidental como uma tradição implementada pelos modernos, que tomou como base uma associação subjetiva[247] que relacionava a natureza da prática da dança ao caráter do ritual e do sagrado. A dança contemporânea passou a recorrer, em muito, à fala porque ela perturba esse lugar, atuando como uma profanadora. Desvia códigos e desafia definições tradicionais (clássica e moderna) para a dança. Louppe (2012), contudo, expande a compreensão sobre a busca pela fala em meio aos artistas da dança contemporânea. Expõe que esta não apenas ocorre pela intenção de uma ruptura ou desvio com paradigmas tradicionais, mas também pela tentativa de reintegrar língua e corpo na ontogênese dos seres humanos, um aspecto que historicamente foi fraturado e dissociado na cultura ocidental (pioneiros modernos, como Dalcroze e Laban, já haviam levantado tal discussão).

Na cena contemporânea, a palavra e a fala passaram a ser aproveitadas para a construção e configuração coreográfica através das diversas possibilidades e formas de uso que seu material sígnico oferece. Tanto as características sonoras e rítmicas das palavras quanto seus conteúdos semânticos servem de potentes elementos para a composição em dança. A concatenação dos aspectos da linguagem verbal com a linguagem corporal se tornou um território vasto de exploração criativa no meio da dança contemporânea.

> De facto, atribuem-se à linguagem papéis extremamente diferentes no palco coreográfico, segundo o que nela se procura valorizar: o aspecto sonoro rítmico, a prosódia, não como fundo sonoro mas como força geradora do próprio movimento (Appaix), ou, pelo contrário, o aspecto textual e literário, a ressonância conotativa das palavras associada à ressonância dos movimentos. Na verdade, a linguagem falada atravessa a dança, seja como pura emissão de uma matéria verbal mais ou menos indiferente, seja como textualidade que pode variar da vocalização à escrita, com todos os jogos e valores intermediários, da mimese de um momento representado à "diegese" de uma história. Por vezes, acompanha o movimento ou ocupa o seu espaço (ver *Skymap*, de Trisha

[247] Enfatiza-se que os modernos trabalhavam com o espetacular e o cênico para a dança. Não realizavam com a dança a prática de um ritual como faziam povos da antiguidade. Porém, remontando historicamente os primórdios dessa arte, traziam a crença de que nesta havia uma essência cunhada no ritualístico e sagrado. Por isso, explica-se a palavra *subjetiva* acima como uma lógica específica que muitos artistas modernos construíram sobre a dança.

> Brown, uma coreografia de palavras, ou ainda a performance de Deborah Hay já mencionada). Outras vezes, enreda-se no mesmo processo de construção que o movimento (ver a linguagem enquanto elemento de "acumulação" em *Accumulation with Talking*, 1973, de Brown). Existe um catálogo de formas que seria fastidioso enumerar... (LOUPPE, 2012, p, 319-320).

A fala realizada pelos dançarinos em cena se tornou algo tão recorrente na dança contemporânea, que chegou a acarretar consequências negativas sobre os modos de recepção das pessoas para com as obras coreográficas. Enquanto a fala veio como alternativa para quebrar paradigmas tradicionais da dança, com o alto índice de produções que passaram a incluí-la, arriscou, perigosamente, tornar-se um novo paradigma. Leslie Satin[248] , há 20 anos, fez uma declaração que evidencia a existência desse público da dança contemporânea, excessivamente habituado a ver dançarinos falando em cena:

> Na verdade, a integração da fala e da linguagem com o movimento se tornou tão comum na dança pós-moderna[249] que nos surpreendemos quando encontramos uma dança que não "fala". E, para ser sincera, quando me deparo com uma dança deste tipo, às vezes a acho estranhamente antiquada. Por que, eu me pergunto, estão todos fingindo ser mudos? (SATIN, 2002, p. 19)

Já havendo algumas décadas de instauração da fala na cena da dança contemporânea, considera-se aqui que o risco disso se tornar um paradigma para configurações coreográficas foi já bastante superado. Identifica-se que a maioria do público da dança contemporânea ainda se encontra confusa sobre como explicar o que vem a ser esse tipo de linguagem artística e, por isso, cuidadosa para não ser muito taxativa com definições. Dizer que a fala faz parte do tipo de formato coreográfico contemporâneo seria produzir padrões engessados demais. A dança como uma área de conhecimento, a qual tem se expandido em larga escala nas últimas décadas (no Brasil, inclusive, bastante), tem produzido reflexões sobre sua arte com um aprofundamento mais desenvolto. Acredita-se aqui que, por isso, superou-se o risco da categorização

[248] Coreógrafa, bailarina e professora da New York University.

[249] Compreende-se que essa utilização do termo "pós-moderna" traz semanticamente o sentido de "contemporânea", de acordo com o contexto discursivo do artigo. Em alguns casos, pós-moderno e contemporâneo são utilizados como sinônimos um do outro.

simplória que considera que a dança contemporânea, necessariamente, tem fala emitida pelos dançarinos em cena. Hoje o mais comum é realmente encontrar pessoas que reconhecem a dança contemporânea como um território extremamente amplo, de possibilidades poéticas diversas, que pode englobar, ou não, a fala[250].

No Brasil, a presença da fala por bailarinos em cena começou a emergir nos anos de 1980. A artista Cláudia Muller, na peça *Biblioteca da Dança*, relata, em seu "capítulo"[251] denominado *Ela pode falar*[252], a primeira vez que viu um dançarino falando em cena, em 1985. Ela se referia ao trabalho coreográfico *Navegando*, de Breno Mascarenhas, em que ele recitava poemas de Fernando Pessoa. Muller conta o quanto ficou impactada com aquela apresentação, pois carregava até então a compreensão de que dançarinos não falam. Ali ela descobriu que enquanto bailarina ela poderia falar e levou isso para a sua carreira como artista da dança contemporânea. Ao final de sua narrativa, ela expõe que, provavelmente, hoje aquela peça não a impactaria tanto (dado o aspecto da fala na dança ter se tornado algo muito comum atualmente), mas reconhece a importância que esta teve naquela época para a sua vida enquanto artista. Na grande maioria de seus trabalhos autorais ela utiliza a fala se dirigindo diretamente ao público.

O ato de dirigir-se ao público com a fala é mais um ponto de mobilização experimentado pela dança contemporânea sobre os processos de recepção para com a obra. Utilizar a fala para a recitação de poemas em cena (como foi o caso do espetáculo de Breno Mascarenhas) mantém a tradicional quarta parede do palco italiano, que separa categoricamente os espaços entre arte e vida real. Isso é favorecido pela própria disposição espacial desse tipo de teatro, que estabelece um distanciamento entre os espectadores, em geral em cadeiras de um lado, e os artistas em cena, do outro lado. Todavia, conversar com a plateia

[250] Tal afirmação se dá a partir do repertório do presente pesquisador, construído por leituras, participação em aulas e cursos, em debates e em conversas informais sobre dança.

[251] Lembrando que nessa peça cada dançarino era como um livro vivo com vários capítulos.

[252] Versão virtual em Instagram. Disponível em: https://www.instagram.com/tv/CLkY3FwhCMA/?igshid=rijcovbwlijg

através de uma fala próxima do modo cotidiano, mesmo que em palco italiano, torna as fronteiras entre arte e vida real mais porosas, não apenas no que diz respeito às relações entre obra e espectador, como também na experiência do próprio artista em seu trabalho performático.

Um dos aspectos mais marcantes de uma dança depoimento é a predominância da fala cotidiana na cena, que tem, inclusive, primazia sobre o movimento em uma peça coreográfica. Os dançarinos compartilham suas histórias pessoais com o público, contando-as de forma natural, buscando, o quanto possível, um jeito ordinário de falar. Pode-se reconhecer que artistas da dança pós-moderna, em especial os que fizeram parte do movimento da *Judson Dance Theater*, nos anos de 1960, foram um dos mais importantes agentes propulsores pelas suas experimentações iniciais, que implementaram o cotidiano e o ordinário na cena coreográfica.

Este grupo, constituído por jovens coreógrafos, músicos, artistas, pintores, entre outros[253], organizou-se no espaço da *Judson Memorial Church* (uma congregação protestante liberal, ao sul da Washington Square, no Greenwich Village, bairro boêmio de Nova York). Ao longo dos anos de 1962 a 1964, estes se reuniam no ginásio da igreja para apresentar e discutir seus últimos trabalhos. Segundo Stuart, (2000, p. 201): “Cada vez que conseguiam acumular um certo número de trabalhos, montavam outro espetáculo. Foram vinte, entre 1962 e 1964, expondo um total de duzentas coreografias”.

A *Judson Memorial Church* tinha uma tradição em apoiar projetos artísticos. Concertos de música, peças e exposições de pintura eram frequentemente produzidos e apresentados no seu espaço[254]. Para um grupo de jovens artistas, sem muitos recursos, mas aspirantes a experimentarem a arte

[253] A *Judson Dance Theater* foi uma cooperativa, com proposta de produzir apresentações, cujo grupo era constituído por bailarinos, como: David Gordon, Elaine Summers, Elizabeth Keen, Fred Herko, Judith Dunn, Lucinda Childs, Ruth Emerson, Sally Gross, Steve Paxton, Trisha Brown e Yvonne Rainer; por músicos, como James Tenney, John Herbert McDowell, Malcolm Goldstein, Philip Corner; por artistas visuais, como Alex Hay, Carolee Schneeman, Robert Morris e Robert Rauschenberg.

[254] Stuart (2000, p. 201) expõe que nem todas as apresentações do *Judson Dance Theater* ocorreram no espaço da *Judson Memorial Church*, como, por exemplo, Robert Ruaschenberg que apresentou sua quinta versão da obra *Pelican* em um rink de patinação em Washington DC, com a bailarina Carolin Brown, de sapatilha de ponta, e dois homens, de patins.

de modos menos convencionais, esse lugar da *Judson Memorial Church* "Parecia uma boa alternativa! Bastante espaço, custos modestos e nenhuma censura!" (STUART, 2000, p. 200). O manifesto iconoclasta de Yvonne Rainer, *No to Spectacle*, de 1965[255], retrata bem o ideário que regia as produções artísticas da *Judson Dance Theater*:

> Não ao espetáculo; Não ao virtuosismo; Não às transformações e à mágica e ao faz-de-conta; Não ao *glamour* e à transcendência da imagem do astro; Não ao heroico; Não ao anti-heroico; Não à imaginação tola; Não ao envolvimento do artista ou do espectador; Não ao estilo; Não ao banal; Não à sedução do espectador pelo artifício do artista; Não à excentricidade; Não ao mover-se ou a ser movido.

Para se compreender o ideário que embasou as produções experimentais da *Judson Dance Theater*, e a imbricação entre os universos cotidiano e artístico, importante, então, observar alguns processos que antecederam a formação desse grupo e o momento inicial de sua consolidação. Em 1960, a coreógrafa americana Ann Halprin promoveu uma oficina de verão da qual participaram alguns dos futuros integrantes e fundadores da *Judson Dance Theater*, como Yvonne Rainer, Trisha Brown, Simone Forti e Robert Morris (foi neste contexto que eles se conheceram). Halprin é uma artista-chave para se compreender a geração da *Judson Dance Theater*. Suas peças eram estruturadas a partir de tarefas cotidianas, como carregar objetos, juntar ou espalhar papeis, e várias ações ordinárias do corpo no dia a dia, como espreguiçar, andar, correr, comer, tocar outra pessoa, enfatizando apenas os movimentos necessários para isso. Conforme destaca Adriana Banana (2020, p, 218)

> Halprin aprofundou as experiências da dança, das artes e da vida. A introdução dos corpos não habituais na dança, a criação de peças como manifestos políticos realizados, o uso de improvisação como prática e ferramenta compositiva, a integração do corpo com a natureza (lembrando que suas aulas eram dadas em um deck, ao ar livre), o uso da fala e da voz como parte da dança, o uso de jogos, brincadeiras e das tarefas como instruções para improvisação e composição coreográfica, a criação de peças para lugares não tradicionais e a insubordinação da música à dança são algumas das contribuições experimentais e conceituais de Halprin.

[255] Publicado no programa da primeira apresentação de sua coreografia *The Mind is a Muscle*, em 1968.

Nos workshops com Ann Halprin estudava-se anatomia, cinesiologia e praticava-se exercícios de improvisação de movimentos, com foco na consciência corporal. “Com esta iniciativa, democratizava-se a dança: no limite, qualquer um podia ser bailarino, e a dança deixava de atrelar-se a uma escola para pertencer ao corpo de quem estivesse se movimentando” (STUART, 2000, p. 199). Esta ideologia valorizou o aspecto do cotidiano para a dança, tanto por admitir que qualquer pessoa com suas memórias corporais do dia a dia tem a possibilidade de dançar, respeitando a sua estrutura particular anatômica, quanto por admitir que qualquer gesto trivial, que se faz diariamente, pode ser movimento de dança.

Outra vivência importante para a turma de fundadores da *Judson Dance Theater* foi o curso de composição coreográfica com Robert Ellis Dunn, em 1962. Músico, aluno e tributário do pensamento de John Cage, Dunn também trabalhava sobre os princípios do acaso, indeterminação e zen-budismo[256]. A partir desta sua formação na música, Dunn abordou em seu curso a exploração de novos métodos coreográficos, baseados em estruturas de tempo (musicais ou não), desenhos, acaso, repetição e outros. Durante as aulas os alunos deviam apresentar suas composições, elaboradas em função de uma contagem, de um gráfico ou de um plano de jogo, previamente estabelecido, em vez de investirem em temas psicológicos ou sociais.

> Além da alternativa proposta pelo recurso do aleatório de Cunningham, o movimento associado ao Judson Dance Theater levou ao extremo o questionamento da ordenação sistemática como meio de construção da obra. Historicamente, tudo começa com o famoso curso de Robert E. Dunn, convidado por indicação de John Cage, a orientar um ateliê no estúdio de Cunningham. Para Dunn, o recurso não somente ao aleatório, mas às técnicas já testadas no campo literário ou visual, como o *cut-up* ou a colagem, libertaria a dança do peso de movimentos encadeados de acordo com os processos voluntários. O curso de Dunn foi o primeiro conjunto de propostas que surgiu a partir de experiências com restrições ou regras de jogo, determinadas por estruturas de partição. Estas “partições”, segundo o testemunho de Mami Malaffay reproduzido por Sally Bannes, “podiam tanto ser as fases da Lua como a cozedura de um ovo” (LOUPPE, 2012, p. 245).

[256] John Cage declinou a um pedido dos integrantes da *Merce Cunningham Dance Company* (MCDC) para ensinar composição coreográfica e indicou Dunn para ofertar um curso de coreografia no estúdio de Cunningham.

O modo compositivo embasado no acaso retira o voluntarismo do domínio do bailarino e o deixa sujeito às circunstâncias do contexto no qual ele está implicado, assim como acontece com as pessoas no dia a dia de suas vidas. O coreográfico quando regido pelo acaso imbrica-se com o cotidiano por se apresentar como um sistema da obra que adquire um funcionamento que foge de qualquer tentativa de controle do coreógrafo e bailarino. Da mesma forma que o indivíduo em sua rotina é constantemente atravessado por variadas informações, inusitadas ou não, tendo que criar soluções imediatas para os problemas que surgem, o bailarino quando está em uma estrutura cênica regida pelo acaso tem que saber lidar da mesma forma com as urgências demandadas pelas informações novas que lhe chegam. Cunningham, por exemplo, que é reconhecido como a maior referência sobre esse tipo de procedimento compositivo coreográfico, é abordado por Langendonck (2004, p. 104) da seguinte forma:

> Cunningham trabalha baseando-se na observação do cotidiano, no fato de que nossas vidas não são controladas, ordenadas ou lógicas. Coisas acontecem por acaso, o tempo todo; nossos planos são constantemente interrompidos por eventos inesperados. O movimento das pessoas nas ruas acontece em um cenário onde carros se cruzam, os sons mais diversos chegam aos nossos ouvidos e as fachadas das lojas, edifícios e restaurantes completam a paisagem. Os fenômenos estão no mundo e, quando aparecem, surgem numa miríade de formas, emaranhados em uma multiplicidade de sensações.

Nas aulas de Dunn participaram dançarinos, escritores, artistas visuais e cineastas. Nestas, cultivou-se uma prática baseada na cooperação, que desenvolvia um senso de responsabilidade compartilhada para as produções individuais e em grupo. Pode-se reconhecer este momento como o marco de onde emergiu o espírito colaborativo e cooperativo da *Judson Dance Theater*. Germinou ali uma ideologia igualitária que regeu todo o modo de produção deste grupo[257]. Além de trocarem suas ideias, frequentemente havia troca de papeis,

[257] Quanto a essa ideologia de igualitarismo, não hierarquizações, direitos e espaços iguais, não domínios de uns sobre os outros e críticas às relações de poder, é pertinente atentar-se para o contexto que o mundo e, em particular, os EUA, estavam vivendo nessa época de atuação da *Judson Dance Theater*: o mundo ainda estava bastante marcado pelas atrocidades da 2ª Guerra Mundial, com as fortes imagens dos campos de concentração nazista e as bombas atômicas de Hiroshima e Nagasaki; os EUA iniciavam a intervenção no Vietnã; John Kennedy foi eleito presidente em 1961, anunciando "tempo de mudança", tendo sido morto em 1963 e substituído por Lyndon Johnson; emergem o movimento *hippie* e mobilizações pelos direitos dos negros com os *Panteras Negras*; Fidel Castro declarava o caráter marxista-leninista da Revolução Cubana; viagens espaciais começam a acontecer, trazendo nessa conquista da humanidade um clima de

como cenógrafos dançando nas apresentações, bailarinos compondo músicas, sem estabelecimento de hierarquias. Houve uma horizontalização das relações entre os membros do grupo e entre as artes dentro de uma composição coreográfica.

Compreende-se que Halprin também contribuiu para a visão igualitária nos trabalhos da *Judson Dance Theater*, no que diz respeito às relações estabelecidas entre artista e espectador. Ao trazer a noção de que tarefas cotidianas e movimentos triviais podem ser utilizados como materiais coreográficos, modificou-se a condição do dançarino como aquele portador de um corpo especializado, que está além do sujeito ordinário. Colocou-o, assim, em um patamar de igualdade com os espectadores (seus corpos são como os deles). Mostrou que, como qualquer movimento pode ser dança, qualquer corpo pode dançar, e esta mensagem valia, inclusive, para todos da plateia que estavam assistindo tais peças coreográficas.

> Ao fim da oficina de 1962 de Dunn, seus participantes desejavam mostrar seus trabalhos uns aos outros e para amigos. Essa apresentação, *A Concert of Dance* (Um concerto de dança), aconteceu na *Judson Memorial Church*, igreja próxima ao Washington Square Park, e apresentava trabalhos de artistas implicados em expandir suas áreas de criação, inclusive borrando fronteiras entre elas. Assim começa a *Judson Dance Theater*, com artistas que, de forma cooperativa e comunitária, demoliram preconceitos e conservadorismos na dança. Eles explicitaram a total falta de sentido em sustentar o estereótipo consagrado de dançarino, democratizando a prática e a noção de gênio individual e criando obras de forma coletiva. A noção de dança foi expandida pelos participantes dos Judson, que incorporaram em seus trabalhos gestos cotidianos realizados sem "expressão" e de formas não extraordinárias, como caminhar, deslocar-se com patins, cozinhar, entre outras atividades (BANANA, 2020, p. 221-222).

Deve-se ressaltar que a apropriação do cotidiano à cena, pelo grupo da *Judson Dance Theater* (com todas essas contribuições de Halprin e Dunn), não se desenvolveu dentro da lógica de imitá-lo ou ilustrá-lo. Tanto as abordagens que lidam com a estrutura coreográfica regida pelo acaso, quanto pela execução de movimentos ordinários do dia a dia trazem a experiência de um corpo que se presentifica na cena, ao invés de buscar a representação. Um corpo que "está" e não que "parece". A experiência do acaso aciona modos de comportamento no

disputa política da Guerra Fria, entravada pelas potências EUA e URSS; dentre outros acontecimentos.

artista cênico, que na sua natureza diária são, equivalentemente, ativados. E os movimentos cotidianos não são interpretados, modificados na fluência ou no fluxo para atender a tradicionais critérios coreográficos, mas sim executados da forma como eles de fato são.

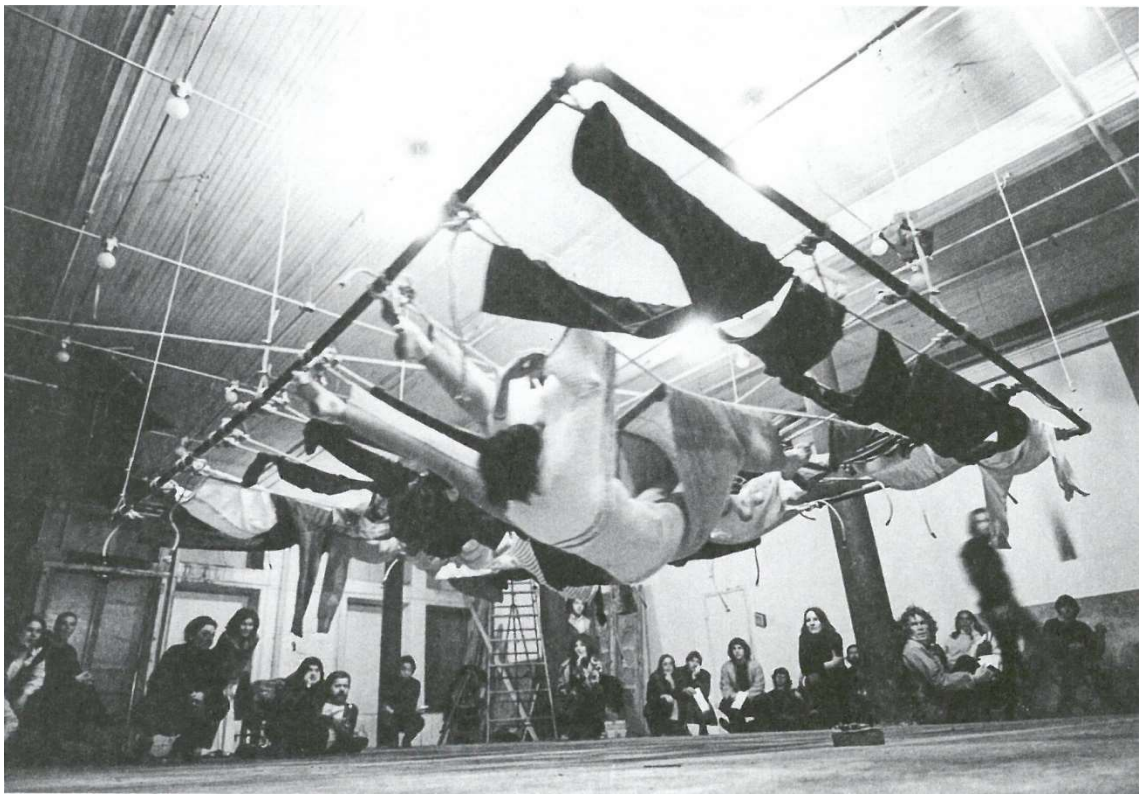
Um trabalho bastante emblemático da *Judson Dance Theater* que evidencia a apropriação do movimento ordinário cotidiano na prática coreográfica foi o *Room Service*, de Yvonne Rainer, apresentado pela primeira vez em 1963, na *Judson Memorial Church*, e, em 1964, no Instituto de Arte Contemporânea na Philadelphia. Tratava-se de uma dança na qual três times de pessoas brincavam de seguir um líder, ao redor de vários objetos que eram arrumados e desarrumados por um rapaz e seus dois assistentes. Parte da dança incluía a ação de subir uma escada até o alto de uma plataforma e pular de lá. Na apresentação na Philadelphia havia também a cena marcante de dois homens que carregavam um colchão, passando pelo meio da plateia, para fora do teatro e retornando por outra porta de entrada. Essa cena foi particularmente foco de discussão em artigo escrito por Banes e Carroll (2008, p.12)[258], que dizem que *Room Service* "transforma um trabalho ordinário (em seus aspectos, cujos detalhes cinestésicos passam normalmente despercebidos ou ignorados), em um objeto a ser observado por meio de exame mais sutil e cuidadoso". A ideia era de fato mostrar como o corpo reage e se comporta em uma ação funcional do dia a dia. Ainda sobre essa questão, vale destacar a observação de Eliana R. Silva (2005, p. 111):

> De acordo com os conceitos artísticos de Rainer, *Room Service* não é uma representação ou uma interpretação coreográfica de uma tarefa, mas sim a tarefa propriamente dita, realizada naturalmente para mostrar sua ação corporal. Em última análise, seria uma elegia à inteligência corporal, com suas ações normalmente automáticas e ignoradas no dia a dia. (...) *Room Service* é longamente discutida nos seus elementos principais e definida como obra de arte com a intenção de chamar a atenção para a inteligência do corpo, que deve ser observada por si mesma.

[258] 2008 foi o ano em que o texto foi traduzido para o português. O original, em inglês, foi publicado em 1982. na *Dance Research Journal*.

As “danças de tarefas” muito experimentadas pela *Judson Dance Theater*, inspiradas na prática de Ann Halprin, eram coreografias organizadas por comandos de tarefas que o artista cênico teria que executar, que poderiam ser ações cotidianas, como transportar algum objeto, assim como realizar diversos gestos e movimentos ordinários (espreguiçar, subir escadas e pular, correr e parar, andar lento e rápido, etc). Trata-se de um tipo de organização coreográfica que deixa em condições limiares as fronteiras do arbitrário e não arbitrário, o cotidiano e a cena, o improvisado e o marcado, a arte e a não arte, movimento dançado e o movimento trivial etc. Trisha Brown explorou bastante esse método coreográfico enquanto fazia parte da *Judson Dance Theater*. Quando encerrada a atuação desse produtivo grupo, Brown estendeu a relação de borramentos entre todas essas fronteiras para outros caminhos. A artista experimentou com as tarefas cotidianas e os movimentos ordinários outras variadas situações de desafio ao corpo.

Este é o caso da peça *Floor of the Forest* (1970). A peça era regida pela tarefa física que requisitava a ação ordinária de vestir-se e desvestir-se, porém em uma situação atípica: em um espaço de teia de roupas, os dançarinos em cena tinham que encontrar uma solução para entrar e sair da vestimenta. Quando entravam, poderiam parar e se deixar ficar pendurados por uma blusa ou calça, que se transformavam em redes que seguravam o peso do corpo. Não havia um roteiro específico. Havia apenas a restrição da regra que definia a tarefa de entrar e sair de roupas naquele varal/teia suspenso(a) no ar. “Cada gesto de esticar e dobrar o corpo, entrar e sair repetidamente das roupas, criava novas vibrações naquela escultura e uma dramaticidade única e imprevisível no seu próprio tempo” (MESQUITA, 2020, p. 11).



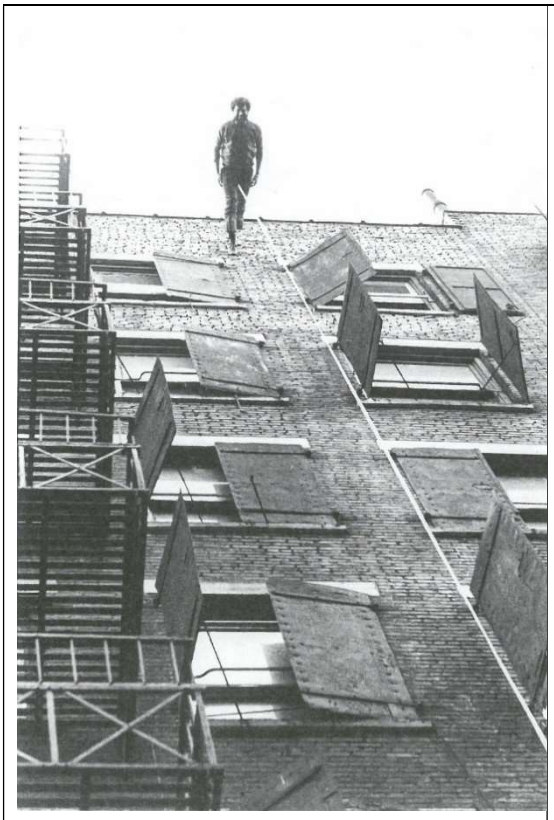
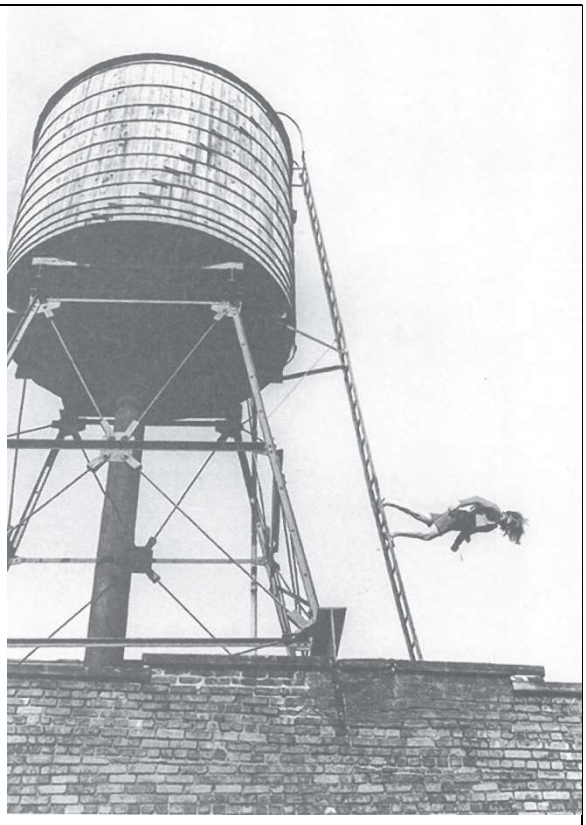
Floor of the forest, 18 de Abril de 1970, na Wooster Street, número 80, em Nova York. Foto de Peter Moore. [259]

Caminhadas com o corpo, invertido em 90º, pisando em paredes ou em escadas como se estivesse em pé sobre o chão, foram exploradas em três diferentes trabalhos de Brown: *Man Walking Down the Side of a Building* (1970), *Walking on The Wall* (1971) e *Woman Walking Down a Ladder* (1973). O primeiro foi encenado por Joseph Schlichter que, sustentado por um cabo, descia um prédio do bairro do SoHo, de Nova York, caminhando pela lateral deste, com o corpo em posição perpendicular. O segundo foi encenado por um grupo de seis bailarinos mais Trisha Brown[260] no *Whitney Museum Of American Art* (NY) que, suspensos por cabos com trilhos instalados no teto, percorriam (correndo ou caminhando) com o corpo na horizontal as paredes brancas da sala de exposição. Em *Woman Walking Down a Ladder* (1973), Brown, vestida com uma roupa comum do dia a dia (blusa, saia e sandálias), e usando um equipamento com polias e uma corda amarrada em um cinto de segurança preso na cintura,

[259] Disponível no livro *Trisha Brown: coreografar a vida*. São Paulo: MASP, 2020, p. 40

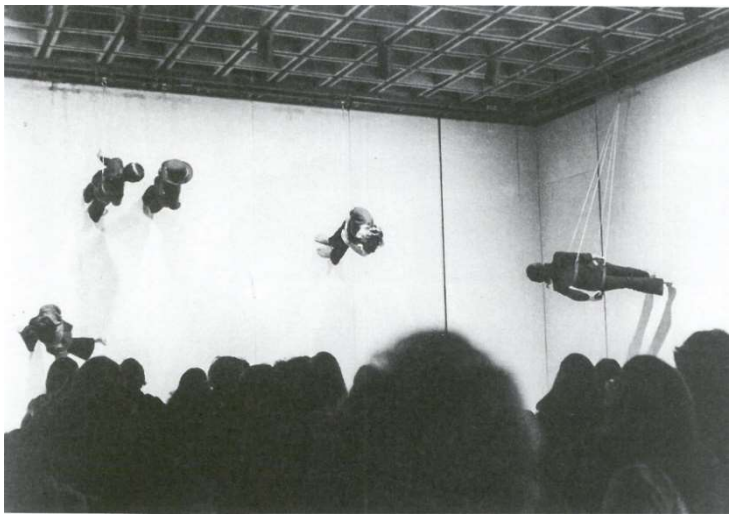
[260] Os bailarinos eram: Carmen Beuchat, Sylvia Palacios Whitman, Barbara Dilley, Douglas Dunn, Steve Paxton, Mark Gabor e Trisha Brown

desce as escadas de uma caixa d'água de um edifício em Nova York, também na posição horizontal. Sobre tal abordagem do cotidiano neste contexto, Mesquita (2020, p. 34) frisa que Brown "joga com a ilusão física dos corpos pendurados movimentando-se espontaneamente, reinventando não apenas o ato de caminhar, mas o próprio cotidiano". Em todos esses trabalhos, o(a)s dançarino(a)s se esforçavam para manter o quanto possível o jeito de caminhar cotidianamente.

	
Joseph Schilchter em *Man Walking Down the Side of a Building*, 18 de Abril de 1970, nos arredores da Wooster Street, em Nova York. Foto de Peter Moore[261].	Trisha Brown em *Woman Walking Down the Side a Ladder,* em 1973. Foto de Babette Mangolte[262].

[261] Disponível no livro *Trisha Brown: coreografar a vida*. São Paulo: MASP, 2020, p. 35.

[262] Disponível no livro *Trisha Brown: coreografar a vida*. São Paulo: MASP, 2020, p. 44.



Carmen Beuchat, Sylvia Palacios Whitman, Barbara Dilley, Douglas Dunn e Trisha Brown, performando *Walking on the Wall*, no Whitney Museum of American Art, em Nova York, em 1971. Foto de Carol Goodden.[263]

Os trabalhos *Man Walking Down the Side of a Building* e *Woman Walking Down a Ladder* trazem a abordagem do cotidiano para a cena não apenas pela exploração da ação trivial de caminhar, mas também pelo fato de trazerem um dos traços mais marcantes da carreira artística de Brown: a relação entre corpo e cidade. Segundo Mesquita, "Brown pensa em coreografias para lugares específicos da cidade de Nova York, deixando sobre eles uma resposta à sua monumentalidade. Alguns desses lugares nunca haviam sido usados como territórios para dança, ou mesmo para caminhar." (MESQUITA, 2020, p. 31),

Man Walking Down the Side of a Building foi o primeiro de uma série de trabalhos em que Brown explora criações coreográficas sobra a arquitetura da cidade. Uma crítica à cultura capitalista, imobiliária e mercadológica da cidade de Nova York pode ser evidenciada pelo fato de ter havido uma expressiva exploração de espaços abandonados da cidade (maioria de suas experimentações foram no bairro do SoHo, onde ela e outros artistas residiam). "O lugar de *Man Walking Down of the Side of a Building* não era, portanto, apenas uma parede como suporte físico; era um edifício característico da região do

[263] Disponível no livro *Trisha Brown: coreografar a vida*. São Paulo: MASP, 2020, p. 42.

Soho, base material dos processos históricos de produção da cidade" (SPERLING, 2020, p. 171).

Em *Roof Piece* (1971), 15 dançarinos ficavam espalhados em topos de prédios do bairro do SoHo (NY), abarcando um espaço de 9 quarteirões. A proposta da peça era que cada um, em telhados separados, realizasse um jogo de movimento na relação emissor-receptor. Os movimentos eram transmitidos de um dançarino a outro, primeiro de norte a sul durante 15 minutos e depois de sul a norte com a mesma duração. Construía-se ali um jogo que se aproximava da brincadeira de telefone sem fio, visto que a distância espacial entre um dançarino e outro criava ruídos no canal de comunicação de movimentos. A primeira experimentação, em 1971, foi sem divulgação, logo sem público (quem adivinharia o acontecimento de uma apresentação em topos de prédios?). Em 1975, houve uma pequena plateia que foi posicionada em um telhado a meio do caminho entre a White Street e a West Broadway e em um dos pontos do início e do final da peça[264]. Neste caso, não exatamente a arquitetura, mas a cartografia de uma parte de Nova York foi um modo de relacionar corpo e cidade, uma das possibilidades exploradas a partir do interesse entre o borramento da arte e a vida cotidiana.

[264] Brown (apud MESQUITA, 2017, p. 50) conta que uma outra parte da plateia era composta "por pessoas desinformadas na vizinhança, cujos olhos acidentalmente encontravam um dos elos do evento".

Trisha Brown e dançarinos performando *Roof Piece*, em 1973. Foto de Babette Mangolte.[265]

Leaning Duets (1970) é mais uma peça de Brown que aborda, de outra forma, a relação entre corpo e cidade. Nesta, cinco duplas deslocam-se pela cidade tendo como desafio não descolar o pé com o de seu par. Faziam isso, realizando um trabalho de contrapeso (em tração) no qual um segurava na mão do outro, mantendo esticado o braço de apoio. “Hoje, *Leaning Duets I*, poderia ser percebida como uma performance indeterminada ou uma tática de intervenção urbana realizada com gestos que surpreendem minimamente o cotidiano da cidade com suas regras, orientações e espaços de poder” (MESQUITA, 2020, p. 33). O interesse pela imbricação da dança no cotidiano, neste caso, foi de intervir no espaço comum dos transeuntes, como uma informação atípica que afeta diretamente a percepção de quem por acaso testemunha aquela ação, impactando a forma habitual e viciada do indivíduo olhar o espaço da cidade por onde anda todos os dias.

[265] Disponível no livro *Trisha Brown: coreografar a vida*. São Paulo: MASP, 2020, p. 54.

Trisha Brown e Carol Goodden performando *Leaning Duets*, nos arredores da Wooster Street, em Nova York, em 18 de Abril de 1970. Foto de Peter Moore.[266]

Todas essas propostas que marcaram esse movimento, reconhecido hoje como dança pós-moderna, traziam problematizações que desafiavam os limites da arte da dança. Até que ponto elementos considerados fundamentais para que uma dança seja reconhecida como tal podem ser modificados? Até que ponto a inserção de elementos de outras áreas (artes visuais, teatro, performance...) não a tira de seu lugar de reconhecimento? A fala entrou como um elemento a mais nas experimentações dos coreógrafos pós-modernos para aprofundar essa discussão sobre os limites do campo da dança [267].

[266] Disponível no livro *Trisha Brown: coreografar a vida*. São Paulo: MASP, 2020, p. 36.

[267] Trisha Brown, por exemplo, começou a incluir a fala em suas obras desde *Accumulation With Talking* (1973). A busca do ordinário empregado na experiência do movimento foi trazida também ao ato de fala nessa peça. Em uma entrevista concedida a Yvonne Rainer, em 1979, ao abordar esse trabalho, cuja acumulação passou a integrar também a fala além dos movimentos, Brown explica (2020, p. 206): “O rigor da performance é justamente com o contar de histórias em um tom conversacional. A fala é interrompida quando a atenção tem que voltar para o movimento”. Mesquita (2020, p. 111) chega a afirmar que nessa obra Brown “incluiu o ato de fala dentro da dança contemporânea”.

A utilização da fala pelo bailarino e os borramentos de fronteiras entre o cotidiano e a cena foram legados que, então, coreógrafos na história deixaram para a dança contemporânea. A fala cotidiana é o resultado do encontro dessas duas tendências. Em uma dança depoimento a fala cotidiana assume o papel de elemento protagonista, deixando o movimento em importância secundária. O principal neste tipo de peça é o texto emitido oralmente pelo dançarino em cena, que compartilha suas histórias pessoais ao público. O jeito de falar ordinariamente, o dançarino que busca se colocar o mais naturalmente possível (sem a habitual impostação corporal quando no palco)[268] são características cênicas que se destacam em uma dança depoimento.

Assim como a ideia levantada pela turma da *Judson Dance Theater* de não imitar ou ilustrar o cotidiano, mas de realmente vivenciá-lo diante dos olhos dos espectadores com a execução de tarefas triviais do dia a dia, busca-se efeito semelhante a partir dos depoimentos falados. A diferença é que na dança depoimento essa atividade de presentificar o corpo cotidiano diante dos espectadores se realiza pela fala ordinária, ao invés do movimento ordinário.

Compreendendo que voz é corpo, a utilização da fala cotidiana na cena acessa um estado de corpo que se assemelha ao de um dançarino que se apresenta a um público pela execução de movimentos triviais do dia a dia. Em ambos os casos, esvazia-se os excessos de esforços e de energias corporais para determinadas ações, que tradicionalmente seriam empregados em cena. A dança depoimento revisita as propostas levantadas pela turma da *Judson Dance Theater* fazendo a transposição da relação com o cotidiano, que era da ordem da cinética (no campo da experiência musculoesquelética), para o da ordem da comunicação oral ordinária (que solicita principalmente o trabalho dos aparelhos da estrutura fonética do corpo).

Assim como no movimento cotidiano os pós-modernos buscavam fazê-lo sem aplicar nenhuma tensão no tônus muscular além da que ordinariamente se requisita, a fala cotidiana busca ser expressa sem qualquer amplificação (nem no texto emitido, nem nos músculos faciais) que a caracterizaria como próxima

[268] Claro que, inevitavelmente, o fato de estar em cena diante de um público afeta o artista, mesmo que seja em um mínimo grau.

do teatral. Nas duas situações, a dança é apresentada ao espectador fora dos paradigmas da ideia do corpo especializado do bailarino quando em apresentação, mas como ações em cena que qualquer pessoa poderia estar fazendo no dia a dia (a diferença se concentra na existente relação entre artista e espectador). Da mesma maneira que os pós-modernos democratizaram a dança ao afirmar que qualquer movimento trivial que se faz diariamente pode vir a ser dança, a fala cotidiana também democratiza o espaço cênico por autorizar que qualquer pessoa pode falar do seu próprio jeito, sem ter tido qualquer formação ou experiência performática. A fala cotidiana chega ao mesmo ponto de borramento de fronteiras que os coreógrafos e bailarinos pós-modernos haviam problematizado: borram-se arte e vida, cotidiano e cena, estado cênico e estado natural, dança e não dança etc.

Ao espetáculo montado em campo, reconhecer a fala cotidiana como um elemento basilar possível para uma construção coreográfica foi a chave que facilitou o encaminhamento na elaboração de uma obra contemporânea para as bailarinas de dança israeli. Tratava-se de pessoas que não tinham qualquer experiência teatral para explorar um trabalho vocal mais elaborado e que não estavam interessadas em experimentar o corpo com movimentações distintas do vocabulário da dança israeli. Logo, desenvolver uma peça em que elas pudessem contar naturalmente suas histórias e encenar a dança israeli com os passos que já estavam acostumadas a fazer, pareceu ser o caminho com que a maioria das desarmonias entre os interesses coreográficos do diretor e as integrantes do elenco poderiam se equilibrar (e realmente foi!).

Solicitar que elas contassem oralmente, e naturalmente, suas narrativas pessoais para o público não exigia uma técnica vocal específica, tampouco requisitava qualquer estudo em aulas de teatro. Simplesmente tinham que falar como fazem no dia a dia. Ao diretor, coube a sensibilidade inicial de localizar pontos nos campos afetivos das dançarinas para que elas conseguissem externar verbalmente suas histórias. Não que a utilização de fala cotidiana não exigisse um trabalho dedicado com muitos ensaios para que elas performassem bem essa ação em cena, houve um trabalho cuidadoso para que isso fosse bem executado.

Os ensaios visaram melhorar a emissão textual, eliminando possíveis erros de ordem ortográfica[269], gramatical[270], de pontuação[271], de coerência e coesão[272]. O procedimento de investir em todos os ensaios na repetição das falas[273] teve muito o foco de apagar problemas com a estrutura da língua portuguesa que poderiam aparecer na emissão dos textos (além de firmar um roteiro de ideias para a narrativa exposta ao público). A ênfase na utilização correta da língua portuguesa não tirou, todavia, a naturalidade no jeito delas falarem, afinal já eram pessoas que normalmente não cometiam muitas falhas nesse sentido (todas bem letradas e com formação superior[274]).

A estruturação dos depoimentos das dançarinas para uma emissão correta da língua portuguesa passou, assim, por duas fases. A primeira foi depois que os depoimentos surgiram nos ensaios, que foram transcritos dentro do procedimento "A meio caminho da fala" (LEJEUNE, 2014). Como já visto, esta forma de transcrição de um depoimento coletado adequa os aspectos orais (frases segmentadas, repetições, hesitações) à escrita, sem eliminá-los por completo, a fim de melhor organizar o texto para que este fique mais fluente. Este tipo de transcrição elimina os erros ortográficos, de pontuação e de ordem sintático-gramatical. Desta maneira, fez-se uma transposição dos textos orais para a escrita. Em seguida, fez-se o inverso: trabalhou-se para a fala esses

[269] Evitar erros, como letras trocadas ou fora do lugar, como: "estrupo" ao invés de "estupro", "pobrema" ao invés de "problema", etc. Tais erros aqui expostos para exemplo não eram o caso da preocupação com elas, todas com bons graus de letramento e instrução. Mas outros erros poderiam ocorrer.

[270] Como erros de concordância verbal ou nominal.

[271] O trabalho com uma respiração bem colocada tem relação direta com a pontuação. Os momentos de vírgulas e pontos finais são espaços para respirar.

[272] Para estar bem organizado o encadeamento lógico das ideias.

[273] Ressalta-se que repetir as falas não significa repetir os textos *ipsis litteris*. A exemplo, a dançarina S nunca se preocupou em se ater a palavras precisas na sua fala, mas seguir um roteiro de ideias sobre a sua história para expor ao público. Estava sempre improvisando o seu texto com novas expressões e informações (que não desviavam o conteúdo e o roteiro). A repetição tinha como papel principal firmar esse roteiro de fala.

[274] Caso as integrantes do elenco trouxessem na qualidade de sua comunicação a utilização de muitas gírias, palavrões, ou cometessem erros gramaticais típicos de expressões culturais locais (como é o conhecido caso dos paulistanos que dizem "dois pastel e um chops") provavelmente o diretor iria utilizar essas características a favor da cena. Mas não era o caso de nenhuma das dançarinas.

textos escritos (transcritos da primeira versão do depoimento). A ideia não era que elas decorassem os textos transcritos, mas que os tivessem como modelos a serem seguidos (uma base sólida para não se perderem quando estivessem realizando a exposição oral).

O trabalho nos ensaios com repetição das falas também colocou enfoque nos momentos de necessidades explicativas para termos em hebraico. Em suas falas originais, elas não explicavam tais palavras estrangeiras, haja vista que nos seus meios de convivência seus interlocutores (na maioria, judeus) costumam já saber do que se trata. Mas o público ao qual o espetáculo se destinava não era restrito ao da comunidade judaica, por isso se fazia necessário sempre abrir um parêntese quando surgisse algum termo muito próprio do meio judaico ou da dança israeli. O trabalho focado na repetição do texto falado treinava a atenção de não deixar passar em branco qualquer tradução ou explicação necessária sobre esses termos ao público.

É pertinente ressaltar que a naturalidade da fala não se perdeu por causa da repetição. Tratou-se de uma fala que se manteve em caráter cotidiano, porém bem treinada para ser exposta. A repetição favoreceu a naturalidade da fala pelo fato de tê-las deixado mais seguras de exporem espontaneamente suas histórias, sem que qualquer medo ou timidez as bloqueasse.

O jogo da dança israeli foi, assim, um espetáculo cuja configuração cênica foi, organicamente, bem apropriada pelas dançarinas por se tratar de uma linguagem que não requisitava habilidades técnicas ou corporais extras, além daquilo que elas já traziam consigo desde o princípio. A montagem dessa dança depoimento requisitou que elas falassem seus textos dos seus jeitos e que executassem movimentos (de dança israeli) que lhes eram confortáveis. O desafio maior era realmente estar com o corpo presentificado, ao invés de representado no estereótipo da dançarina de dança israeli, como sempre foram educadas a fazer quando em cena. Todas, por estarem à vontade em falar próximo de sua forma ordinária e em executarem movimentos que estão familiarizadas, conseguiram se entregar com inteireza a essa nova experiência performativa contemporânea na dança.

4.2.1 C – A ruptura com o fluxo de movimento

Uma interessante discussão sobre "como que a dança é feita" foi travada na década de 1980 entre professores e ex-professores de universidades norte-americanas. Tratou-se de um artigo, de Sally Banes[275] e Nöel Carroll[276], produzido na intenção de contra-argumentar a um outro, de Monroe C. Beardsley[277]. A elaboração retórica de Beardsley (2008) concentra-se na ideia de que é a superfluidez expressiva no movimento que faz acontecer o evento da dança, ao que é contestado por Banes e Carroll (2008)[278] que afirmam que o contexto em que o movimento é colocado é que vai definir se tal ocorrência será, ou não, dança. Beardsley invoca os argumentos do crítico da área George Beiswanger para desenvolver a reflexão de que um movimento se define como dança, não exclusivamente por sua ação articular musculoesquelética, mas pela sua qualidade expressiva definida a partir da relação entre forma e conteúdo.

> A capacidade muscular é o meio físico pelo qual danças são criadas. Mas o meio (ou forma) se torna disponível à imaginação coreográfica somente pela utilização da metáfora, uma metáfora através da qual o mover no sentido muscular assume a característica do fazer ou acontecer. ...Falando mais especificamente, então, danças não são feitas do movimento e sim sobre o movimento, movimento que define-se como um suporte poético, uma metáfora persistente, pela qual o material muscular se torna suscetível ou a serviço das propostas de ênfase, significância ou expectativas do fazer acontecer que constituem a dança. (BEISWANGER, 1979, p. 88, apud BEARDSLEY, 2008, p. 5)

Bearsdley elabora uma análise sobre modos de acontecimento do movimento, com a proposta de construir categorizações sobre o reconhecimento destas como dança. Apresenta, então, três eixos principais para estabelecer as suas identificações. O primeiro está diretamente vinculado com o pensamento trazido por Beiswanger, compreendendo que movimento de dança se produz no caráter expressivo definido pela conjunção entre forma e conteúdo: "Quando um

[275] Professora de História da Dança e do Teatro, da Universidade de Wisconsin.

[276] Professor no Centro para Humanidades, da Temple University.

[277] Foi professor de Estética e Filosofia da Arte, na Swarthmore College e Temple University. Também publicou livros na área da estética.

[278] Todos os artigos originais (de Beardsley, Banes e Carroll) foram publicados em 1982, na *Dance Research Journa*l. O ano de 2008, referenciado na citação, foi das traduções realizadas para publicação nos *Cadernos do GIPE-CIT*, do PPGAC/UFBA.

movimento, ou sequência de movimento, é expressiva em virtude de suas intensas qualidades intencionais, eles configuram-se como dança" (BEARDSLEY, 2008, p. 8). Ele acredita que todo movimento pode vir a ser dança, mesmo quando uma ação ordinária, caso se trabalhe com dinâmicas e graus de intensidade que transpassam modos naturais (com nuances no timing, expansão, fluxo amplificado, desejo empregado, fluência...).

Para a segunda categorização, ele discorre a relação entre movimento e ato de representação. Ele apresenta três possibilidades diferentes, sendo uma delas a que se encaixaria como movimento de dança. Uma é referente ao movimento realístico, que é próprio da atuação teatral e não da dança. A outra é a mímica, a qual mesmo que historicamente componha muitas peças coreográficas (como os balés), não é, para ele, propriamente um movimento de dança. A terceira é o que ele vai chamar de "sugestão", que se explicaria como movimentos que fazem alusão à ação original, extraindo uma parte de seu movimento, simplificando ou exagerando e misturando com outros, como giros e saltos. Esta última é a que ele reconhece como dança. Afirma, então, que: "Quando um movimento, ou sequência de movimentos, representam ações de outros tipos na forma de sugestões, eles definem-se como dança" (BEARDSLEY, 2008, p.8).

O terceiro critério de categorização diz respeito à função prática do movimento. Caso um movimento seja realizado com finalidade intencional cotidiana, voltado para um determinado objetivo, com funcionalidades específicas para o mundo de interações sociais, este não é do universo da dança (como, por exemplo, martelar um prego na parede). A partir desta constatação, ele conclui: "Quando um movimento, ou sequência de movimentos, não geram ações práticas, e têm por objetivo promover prazer através da percepção de uma rítmica, eles definem-se como dança" (BEARDSLEY, 2008, p. 9).

O discurso de Beardsley se concentra, assim, na compreensão de que a dança se faz a partir da exploração de uma superfluidez expressiva para o movimento, que o diferencia dos modos cotidianos de realização, fora de cena. Tal discurso do autor foi, então, refutado por Banes e Carroll, que argumentaram que "o contexto do evento no qual o movimento é situado, é mais significativo do que a natureza do movimento em si, para definir se a ação é ou não dança"

(BANES e CARROLL, 2008, p. 11). Trazem para fundamentar a sua argumentação o exemplo da peça *Room Service* (1963), de Yvone Rainer. Explicam que o ponto-chave desta dança é o de tornar o movimento cotidiano em movimento cotidiano perceptível.

> A plateia observa os dançarinos pilotando um desajeitado objeto percebendo como os corpos trabalhadores movimentam seus músculos, pesos e ângulos. Se a dança é corretamente executada, não existe dúvida quanto à superfluidez expressiva imposta sobre os objetos de ações práticas, visto que a razão de ser da coreografia é a de mostrar a inteligência prática do corpo na performance de uma ação corriqueira e mundana, voltada para um objetivo, o de transportar um colchão. Isto é, a abordagem dessa dança ressalta a economia funcional do movimento na apresentação de corpos envolvidos numa ação classificada por Beardsley como ação de trabalho. (BANES e CARROLL, 2008, p. 12).

Banes e Carroll ressaltam que *Room Service* sequer se configura como uma "dança atípica", mas que se trata de um gênero de vanguarda, o qual ganhou a denominação de "dança de tarefas", que foi muito presente no decorrer da década de 1960. Explicam que o movimento cotidiano, sem pretensão de superfluidez expressiva, carrega na prática cênica o ideal anti-ilusionista que foi experimentado pelos artistas da dança pós-moderna.

Todavia, por mais que pareçam muito díspares as opiniões e pensamentos entres estes autores, eles convergem em um ponto muito central de conceitualização sobre/da dança: "a definição de dança está intrinsicamente ligada à ideia de movimento". Uma dança que prima pela ação cotidiana, como as "danças de tarefas", de proposta anti-ilusionista, não reduz a importância do movimento. Apenas o (re)situa no jogo de relação com os espectadores, no que diz respeito aos modos de recepção da obra. Na compreensão da corrente anti-ilusionista, os aspectos característicos dos espetáculos de dança moderna como a superfluidez expressiva, o simbolismo codificado, a carga psicológica, a decoração formal e as estruturas elaboradas "obstruem a percepção e fruição do movimento" (BANES e CARROLL, 2008, p. 13). A intenção desses artistas da dança pós-moderna era limpar os tradicionais excessos da cena para que o espectador pudesse ver o "movimento puro".

Rosa Hércoles (2008) explica que a produção de conhecimento na área da dança se desenvolveu tendo sempre o movimento como o seu paradigma axial. Conforme ela destaca, a premissa construída durante séculos é de que a

“dança é movimento”. No séc. XVIII, a revolução do pensamento sobre a dança, promovida por Jean-Georges Noverre, deu-se pelo ideal que compreendia que o movimento é capaz de carregar e comunicar sentidos, e que a coreografia não necessita de adornos ou adereços. “A proposição de que forma e sentido co-habitam o movimento (terminologia do séc. XVIII, técnica e expressividade) se estabiliza” (HÉRCOLES, 2008, p. 2). No Romantismo, o balé de elevação[279], a busca pela leveza do movimento, gerada para atender a demanda de transcendência, implementa um alto investimento no apuro técnico do corpo e precisão formal do movimento para alcançar tais efeitos em cena. Segundo Hércoles (2008, p. 2): “Neste período um outro entendimento conquista estabilidade, ou seja, o corpo que dança tem que ser capaz de manipular o movimento.”

Todo esse demasiado formalismo do balé de elevação tornou a dança tão técnica, que acabou negligenciando a abordagem do movimento levantada por Noverre, que conectava forma e sentido. A esse problema, responderam os artistas da dança moderna. Eles colocaram novamente o foco sobre a ideia de forma e sentido no movimento, trazendo novos treinos para o corpo, na intenção de romper com as heranças deixadas pela dança clássica. Na segunda metade do séc. XX emergiu a corrente pós-moderna da dança. Neste contexto, “Abalaram-se os pressupostos de que o treinamento técnico destinado à aquisição de um modelo padronizado de corpo era indispensável para se fazer dança” (HÉRCOLES, 2008, p. 3). Mudança que foi vertiginosa na direção das discussões centradas na relação entre dança e movimento. Transformaram-se as concepções sobre a arte da dança, sobre obra coreográfica, sobre o que é ser um dançarino profissional, sobre o que é dançar, porém o eixo comum em todos esses tópicos sempre foi um: o movimento.

Hércoles (2008) expõe então uma mudança ainda mais radical em relação à abordagem do movimento no meio da dança contemporânea. Problematiza-se o movimento através do “não-movimento” como proposta coreográfica. Mas esse não-movimento é na realidade uma nova ótica para pensar/perceber o

[279] Uma denominação não muito usual, mas utilizada pela autora em questão. O balé de elevação está compreendido como aquele que surgiu com a implementação da sapatilha de ponta no balé romântico (com a peça *Silfide*, coreografada por Fillipo Taglioni, em 1831), desdobrando-se no balé acadêmico russo (como as várias peças do coreógrafo Marius Petipá).

movimento. Afinal, mesmo que o corpo esteja aparentemente parado, movimentos quase não visíveis estão acontecendo no corpo, pelo funcionamento dos órgãos, pela ação dos conjuntos celulares, pela respiração, pela sudorese, pela incessante atuação neuronial, pela inevitável necessidade de engolir uma saliva, etc. O estático em corpo nenhum existe por completo. Tudo no mundo existe em um equilíbrio entre o estático e o dinâmico[280], logo tudo sempre está em movimento, inclusive um corpo humano aparentemente parado.

> Porém, algumas das produções contemporâneas mais recentes, através de suas formulações em curso, forçam uma outra mudança de percepção no sentido de atualização dos entendimentos de movimento em dança até então tidos como inquestionáveis. A observação da tendência do "não-movimento" coloca a ideia de movimento em xeque, promovendo alterações radicais nos seus padrões de produção e de recepção, forçando a revisão de vários pressupostos já estabilizados. Cognitivamente, o não-movimento é uma impossibilidade para as espécies que possuem sistema musculoesquelético. O movimento está constantemente ocorrendo mesmo que não ganhe visibilidade, sempre há um fluxo inestancável de conexões e atualizações adaptativas se processando. Há alguns anos, esta discussão pareceria infundada, uma vez que reinava absoluta a certeza de que o movimento era o meio de expressão fundamental da dança e, mais do que isso, sabia-se perfeitamente o que esperar dele. Mas a situação mudou vertiginosamente nas últimas décadas. Ao longo de sua história, o entendimento de movimento em dança sempre esteve mergulhado em constantes processos investigativos e, consequentemente, questões relativas ao corpo que dança se encontravam, e ainda se encontram, em processo de formulação. Este fluxo de mutabilidade pede pela construção de outras formas de conhecimento, também mutáveis, e neste momento, fica em aberto a seguinte questão: Estaria o movimento deixando de ser a ação fundante de toda e qualquer composição coreográfica? (HÉRCOLES, 2008, p. 3)

O que Hércoles (2008) mostrou é que a dança contemporânea não exatamente se desfez por completo do paradigma axial de que dança é movimento, mas sim vem desafiando a estabelecida concepção de que *dança é fluxo de movimento*. André Lepecki (2017) apresenta uma rica reflexão sobre uma noção ontológica de dança, que se fundou na associação desta com a ideia de fluxo de movimento. Seu caminho argumentativo alicerça-se em fontes históricas, filosóficas e sociológicas para explicar a construção de um pensamento da modernidade, embasado em um projeto cinético do *ser-para-o-*

[280] Conforme já discutido no subcapítulo 1.2.

movimento. A subjetividade[281] do sujeito da modernidade foi forjada dentro deste projeto cinético do ser-para-o-movimento. Tal elaboração se deu através das formas de relações políticas, econômicas, sociais e culturais estabelecidas para os modos de vida dos cidadãos. Pode-se considerar o taylorismo, o fordismo e todo o advento da industrialização e tecnologia, que marcaram a época da modernidade, como importantes eixos que canalizaram o desenvolvimento de ontologias fundadas no projeto cinético do ser-para-o-movimento em diversas instâncias da sociedade, dentre estas, a da dança.

Conforme destacou Hércoles (2008), algumas produções de dança contemporânea vêm problematizando tal questão, através da subversão da lógica do fluxo ou continuidade de movimento como paradigma para o fazer coreográfico. São tratadas (por críticos, estudiosos, artistas da área e muitas pessoas da classe de espectadores) como "traidoras" da dança, visto que são identificadas como ameaças para a preservação dessa arte. A certeza afirmada na ideia de que dança é fluxo de movimento, durante séculos, foi o princípio de base para as descobertas e evolução desse campo artístico e de conhecimento. Tais obras "subversivas" geram o receio, para muitos da classe da dança, sobre consequências que a ausência de uma base sólida para respaldar as produções artísticas e teóricas dessa arte pode provocar. O fluxo de movimento como noção ontológica consolidada sobre a dança deixou confortável essa situação para o campo e, por isso, tal afrontamento é encarado, por grande parte da classe, como propostas contraproducentes.

> Toda acusação de traição contém em si necessariamente a reificação e reafirmação de certezas com relação ao que constitui as regras do jogo, qual o caminho certo, a postura correta ou a forma de ação apropriada. Em outras palavras: qualquer denúncia de traição implica uma certeza ontológica carregada de características coreográficas. No caso da suposta traição efetuada pela dança contemporânea, a acusação descreve, reifica e reproduz toda uma ontologia da dança que pode ser sintetizada da seguinte forma: a dança, imbrica-se, ontologicamente, com o movimento; ela é isomórfica a ele. Somente ao aceitar tal fundamentação da dança no movimento pode alguém acusar certas práticas coreográficas contemporâneas de trair a dança (LEPECKI, 2017, p. 20).

[281] Lepecki (2017, p. 32-33) elucida subjetividade não como algo referente à noção de sujeito fixo, mas a dela como um "conceito dinâmico, ressaltando modos de agência (política, desejante, afetiva, coreográfica) que revelam um 'processo de subjetivação'".

Esta ideia de traição acaba por mobilizar uma política interna entre críticos, teóricos e artistas da área sobre o que deve ser admitido ou não no cenário de circulação de obras aos espectadores. Trata-se de uma aplicação da "tanatopolítica" como estratégia para preservar e defender a sobrevivência desta arte. Espósito (2010) expõe a "tanatopolítica" como um procedimento comumente adotado para imunizar e garantir a vida dos que a merecem, através da sentença de morte dos outros que a ameaçam. O ponto da "tanatopolítica" é que o "princípio da vida só se defende e se desenvolve através de um alargamento progressivo do círculo da morte" (ESPÓSITO, 2010, p. 159). Assim como as práticas resultantes dos estudos da biologia defendem a morte de seres infecciosos, parasitas, bactérias, vírus e micróbios para facilitar a sobrevivência daqueles que devem permanecer vivos e evitar que eles possam sofrer contágios, a "tanatopolítica" utiliza procedimento equivalente para controle social.

Espósito (2010), em *Bios: Biopolítica e Filosofia*, explica a "tanatopolítica" com o exemplo das medidas adotadas pelo regime nazista, que considerava estarem a saúde e vida dos alemães ameaçadas por outros seres infecciosos, no caso os judeus. O ideal racista inscrito nas práticas de biopoder nazista definiu de forma biológica os que deviam permanecer vivos e os que deviam ser lançados à morte e, ainda, que é a morte dos segundos que permite a sobrevivência facilitada dos primeiros. Os judeus foram taxados como degenerados. O termo "degeneração" está associado a sentidos negativos como "decadência", "degradação" e "deteriorização". O degenerado caracteriza-se pela sua distância da norma. Biologicamente, a degeneração é considerada como uma anomalia. O degenerado é um tipo mutante, o não-homem.

Reconhece-se que tal ideia da "tanatopolítica" não se encontra apenas em um caso de horror extremo como esse do nazismo, mas que também ocorre simbolicamente em diversas outras circunstâncias, como a do circuito de produção de dança. O pensamento de imunização e precaução contra o contágio também está presente em meio aos críticos e curadores que denominam como traidores os artistas que questionam a noção ontológica da dança como fluxo e continuidade de movimento. A eliminação desses artistas, promovida por muitos críticos, curadorias e outros responsáveis pelos tipos de conteúdo coreográficos

que circulam no mercado da dança, é um modo de aplicar uma “tanatopolítica” ao meio da dança. É uma estratégia para proteger e imunizar essa arte das obras “degeneradas” que poderiam ameaçar a sua preservação e sobrevivência. Segundo Lepecki (2017, p. 20):

> Confrontada com a interrupção proposital do “fluxo” coreográfico ou da “continuidade do movimento”, a crítica oferece duas leituras possíveis: ou bem essas estratégias podem ser descartadas como uma “tendência” – logo entendida como um epifenômeno limitado, um “tique” aborrecido que não merece grande consideração crítica; ou elas podem ser denunciadas , mais seriamente, como um perigo, uma ameaça ao “amanhã” da dança, à capacidade da dança de se reproduzir docilmente no futuro, a partir de seus parâmetros mais reconhecíveis. (...) Meu argumento é que a concepção da paralisia do movimento como uma ameaça ao futuro da dança sugere que qualquer ruptura no fluxo da dança – qualquer coreografia que questione a identidade da dança como ser-em-movimento – representa não só uma crise localizada na habilidade do crítico de fruir essa dança, mas opera, o que é bem mais relevante, um ato crítico de profundo impacto ontológico. Não é de surpreender que uma tal convulsão ontológica seja tomada como uma traição da própria essência e natureza da dança, de sua assinatura, de seu domínio privilegiado: a traição do laço entre dança e movimento (LECPECKI, 2017, p. 20).

O historiador da dança Mark Franko (apud LEPECKI, 2017) expõe que a noção sobre coreografia emergiu no início da modernidade, ainda no balé barroco, como forma de remaquinar o corpo para que esse representasse a si mesmo como total ser-para-o-movimento (uma construção forjada por interesses estatais). A ideia de coreografia iniciou-se com a obra *Orchesographie* (*Orchesis*: Dança, *Graphie*: Escrita), de 1589, do padre jesuíta, professor de matemática e mestre de dança Thoinot Arbeau. Ele escreveu esse livro quando seu antigo aluno, o advogado e matemático Capriol, retornou de Paris a Langres implorando-lhe que o ensinasse a dançar, para viver mais adequadamente na sociedade.

A fusão entre dança e escrita possibilitava que Capriol continuasse a sua prática e estudos em dança na outra cidade, na ausência física do mestre, mas em uma comunicação indireta com ele. Através do livro coreográfico, um estudante pode dançar na reclusão de seu aposento com o fantasma/espectro do seu mestre. Assim, enquanto a dança funciona como uma técnica de socialização, enquanto ela em si já é uma socialização, a coreografia surgiu como uma tecnologia solipsista, de socialização com o espectral. Em *Orchesographie*, os primeiros exercícios são marchas-militares. “A coreografia,

por meio de padres-juízes, advogados-matemáticos e exercícios de guerra, rapta a dança e seu movimento de um plano de expressão participativo-coletivo e os remete para um plano representativo-burocrático (e até estatal)" (LEPECKI, 2010, p. 16). Em toda essa conjunção teológico-jurídico-científico-masculinista-guerreira evidencia-se como a coreografia surgiu como aparato de captura burocrático-estatal do dançar. Criou-se com a coreografia um aparato que é disciplinador não apenas de movimentos, mas de corpos e subjetividades.

Em 1700, Raoul-Auger Feuillet escreveu um livro, cujo título é um termo sinônimo de *Orchesographie*: *Choréographie* (*Choréo*: Dança, *Graphie*: Escrita). As duas denominações decorrem da compreensão de uma fusão da dança com a escrita. Ambas se elaboraram atadas a ideia de um controle e obediência do dançarino ao mestre ausente (mas em sua presença espectral, fantasmática): em *Orchesógraphie* há imagens e desenhos do corpo as quais seu leitor-dançarino têm que tentar reproduzir e em *Choreógraphie* há imagens de direções e percursos que os dançarinos têm que realizar. Nas duas obras, a escrita destaca-se pelo seu poder de convocar o espectral do mestre (borrando temporalidades passado-presente-futuro) ao obediente dançarino-leitor.

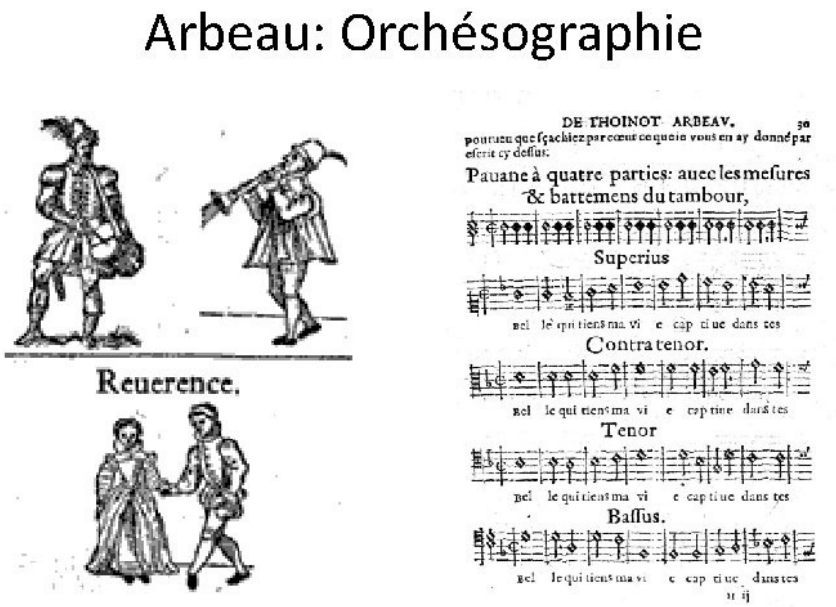


Imagem do livro *Orchesógraphie*[282]

[282] Disponível em: https://slidetodoc.com/o-madrigal-na-cultura-renascentista-link-para-playlist/

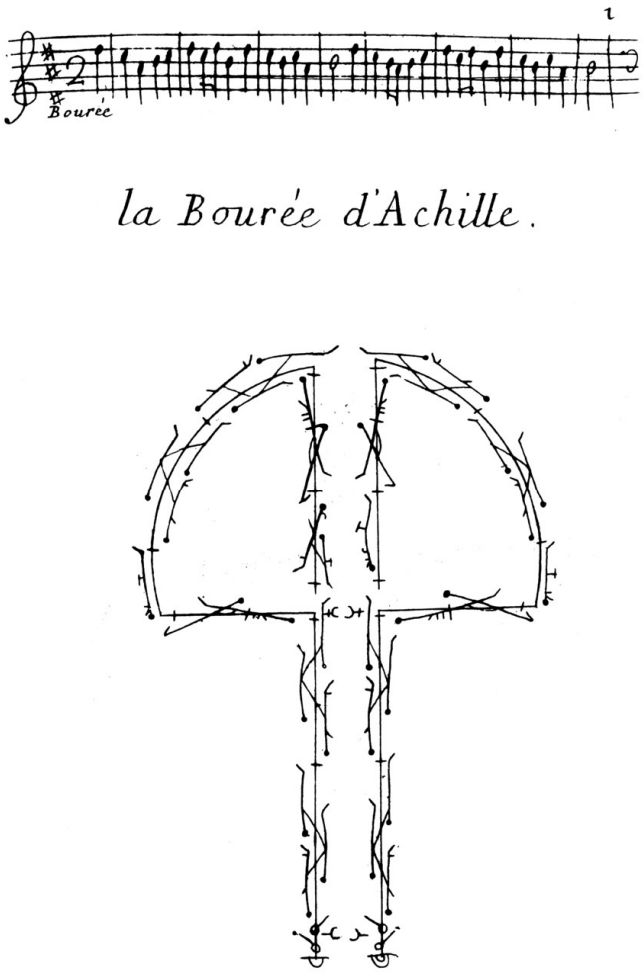


Imagem do livro *Choréographie*[283]

Esse *modus operandi* de ensino-aprendizagem acabou consolidando paradigmas programáticos, técnicos, discursivos, econômicos, ideológicos e simbólicos para a elaboração e o acontecimento coreográfico. Este tecno-corpo forjado pela coreografia serviu bastante ao projeto cinético da era moderna, cuja subjetividade do sujeito era direcionada à modelagem nessa ideologia. Quanto a isso, Lepecki (2017, p. 31) coloca que "talvez a exaustão recente da noção da dança como pura exibição do movimento ininterrupto compartilhe de uma crítica geral desse modo de disciplinar a subjetividade, de construir o ser como sujeito". Salienta também:

> Ora, é preciso ter em mente que a modernidade (tal como sua nova arte chamada coreografia) *também* toma para si o projeto de se fundar

[283] Disponível em: https://www.researchgate.net/figure/The-first-page-of-Raoul-Auger-Feuillets-notation-for-Louis-Guillaume-Pecours_fig1_319327189

> ontopoliticamente numa subjetividade que se vê como essencialmente *automotora*. Não se trata de coincidência, mas de composição mútua de dois planos cuja intersecção determina um vetor de subjetivação: o "ser-para-o-movimento" de que nos fala Peter Slotedijk em *Eurotaoismus*. Emblema da modernidade, o movimento é sua força aglutinante e centrípeta, força que identifica, produz e reproduz o sujeito plenamente integrado na modernidade: aquele que clama para si mesmo a capacidade de se automover. (LEPECKI, 2010, p. 16)

Autoras como Susan Foster (1996), Lynn Garafola (1997) e Deborah Jowitt (1988) falam sobre balé romântico como um gênero que tinha como premissa "apresentar a dança como contínuo movimento, preferencialmente ascendente, animando um corpo que viceja suavemente no ar" (LEPECKI, 2017, p. 23). Tal ideologia conformou estilos, prescreveu técnicas e configurou corpos, definindo também os critérios para a avaliação dos valores estéticos da dança. Lepecki ressalta, porém, que foi apenas na década de 1930 (geração dos modernos da dança) que a total identificação ontológica entre o ser da dança e a movimentação incessante é evidentemente articulada como uma exigência inescapável para qualquer projeto coreográfico. A afirmação desse aspecto era uma forma de atribuir à dança uma epistemologia própria, assim como as outras artes também a tinham. John Martin, por exemplo, considerava que o balé era dramaturgicamente dependente da narrativa e preenchido coreograficamente com poses de efeito e que Isadora Duncan realizava uma dança muito subserviente à música. Para ele, só com Martha Graham e Doris Humphrey, nos EUA, e Mary Wigman e Rudolf Laban, na Europa, é que a "dança moderna descobriu o movimento como a sua essência e se tornou uma arte independente pela primeira vez" (LEPECKI, 2017, p. 25).

Lepecki (2017), embasado em autores de áreas diversas (filosofia e estudos culturais, principalmente), reflete sobre como as subjetividades na modernidade foram forjadas por seu projeto cinético, resultando em um modo do corpo operar no meio social e, inclusive, na coreografia. Segundo ele, Harvie Ferguson afirma que a modernidade é a nova forma de subjetividade. Ferguson, ao afirmar que o emblema da modernidade é o movimento, desenvolve sua análise de que essa modernidade interpela os sujeitos a se constituírem como espetáculos emblemáticos de seu ser: a motilidade. "(...) Ela cria seus sujeitos interpelando corpos a constantemente exibirem-se em movimento, a assumirem

a agitação ontológica que Peter Sloterdijk identifica como o ‘excedente cinético’ da modernidade” (LEPECKI, 2017, p. 35).

Peter Sloterdijk em seu livro *Eurotaoismus* (1989) propõe uma crítica da cinética política, a qual defende que a única maneira de tecer análises sobre política e modernidade é examinando criticamente o que ele chama de “motivo cinético e cinestésico da modernidade”. Para este autor, não é possível qualquer discurso filosófico da modernidade sem uma teoria crítica da mobilização, visto que, em sua concepção, a modernidade é ontologicamente puro ser-para-o-movimento. Para ele, teorias críticas falharam ao negligenciar a problemática do ser cinético da modernidade. Inclusive Karl Marx foi alvo de críticas em suas análises.

> A rigor, para Sloterdijk, é precisamente o impulso cinético da modernidade articulado como mobilização o que revela o processo de subjetivação na contemporaneidade como uma materialização parva da subjetividade associada a performances cinéticas amplamente difundidas de eficácia, eficiência e efetividade taylorista (para usar os termos de Jon Mackenzie [2000]). Para Sloterdijk, a falta de uma teoria crítica do impulso cinético na modernidade é uma falha central na teoria marxista, a qual teoricamente negligenciou ocupar-se de uma crítica do cinético devido a sua entusiástica aceitação da industrialização plena. (LEPECKI, 2017, p. 41)

O autor Randy Martin atualiza a tese de Marx através de uma ótica crítico-cinética, mas que replica a predominante noção que associa a força do movimento com uma dinâmica politicamente positiva. Prima de uma lógica política progressista que compreende forças mobilizadoras como algo que age contra a fixidez do que é dominante na ordem social. Nesse mesmo caminho pensa, por exemplo, Gilles Deleuze, que define duas posições políticas básicas: “esposar o movimento ou então brecá-lo” (DELEUZE, 1992, p. 158 apud LEPECKI, 2017, p. 40). Brecar está associado a uma força reacionária. Esposar o movimento respalda-se na ideia de devir (conceito que Deleuze desenvolveu junto a Félix Guatarri) como forças e poderes que se amalgamam em um plano de consistência definido como plano de imanência onde intensidades circulam desbloqueadas. Lepecki levanta, então, uma pertinente reflexão que desloca esse entendimento tão instaurado sobre a relação entre política e movimento.

> Seja em Randy Martin, Deleuze ou Guatarri, o movimento é aparentemente associado de forma positiva como aquilo que sempre

> utilizará sua força na direção de uma política do progresso, ou pelo menos na direção de uma formação crítica que poderia ser considerada progressista. Podemos pensar em muitos outros exemplos similares dessa mesma associação. Mas diante do que expus sobre a condição da modernidade ser sua emblemática motilidade, *a questão se torna não a de descobrir onde "a fixidez do que é dominante" pode estar. A questão é saber se e como o dominante se move. E, mais além, saber quando, o que e quem é que o dominante obriga a se mover*[284]. (LEPECKI, 2017, p. 40)

O sujeito moderno, solipsista, toma o emblema da motilidade para viver a ilusão de que é automovente. A modernidade veio se contrapor à ideia de que forças divinas, obscuras ou transcendentais é que nos fazem mover, defendendo a tese de que livremente e com poder de autonomia nos movemos como e para onde quisermos. O autor Sloterdijk via no automóvel não apenas uma conquista tecnológica, mas o "evento ontoteológico da modernidade, o aparato de captura que arranca do divino ou do transcendente a soberania sobre o destino de cada um e a coloca sobre o sujeito automovente" (LEPECKI, 2010, p. 16). O sujeito moderno define-se como soberano do seu próprio movimento. Embebido pelas ideias de Descartes, compreendia-se como habitando dentro do corpo, havendo um mundo do lado de fora para observar e interagir sobre/com. Essa ideia cartesiana de uma mente dentro do corpo pode ser analogamente comparada com a imagem do sujeito privado, na solidão envidraçada do seu carro, que o protege e mantém o seu isolamento com o que está do lado de fora, cumprindo apenas com a sua principal função, que é zelar pela sua autonomia e automotricidade para se mover. O sujeito da modernidade acredita que se move por uma autossuficiência energética, como se existisse e se comportasse independente dos acontecimentos políticos, sociais, econômicos, biológicos do mundo. Lepecki qualifica categoricamente o sujeito moderno como "idiota".

Ele toma esse termo a partir do sentido etimológico encontrado por Paola Mieli, de derivação grega da palavra *idiotes*, que significa "uma pessoa reservada, individual, 'alguém numa estação privada' – de *ideios*, referente ao que é só seu, separado, removido da responsabilidade social" (MIELI, 1999, p. 181 apud LEPECKI, 2017, p. 75). Idiota é, nesse sentido, o indivíduo isolado, autocentrado, cuja subjetividade se imagina como ser autônomo e automovente.

[284] Grifo próprio.

Diferentemente do senso comum que pensa em idiota como um ser de mentalidade débil, Lepecki toma o termo para pensar em um sujeito que negligencia o conhecimento das marcas e as convulsões histórico-sociais do lugar onde vive, comportando-se com uma ingenuidade alienada e egoísta, prezando cegamente apenas um valor maior: mover-se. Tal ideologia que forjou as subjetividades nesse projeto cinético foi produzida por um discurso colonialista, o qual recalca o piso acidentado das violências cometidas naquele terreno, onde povos foram dizimados e escravizados e a natureza foi destruída. Devido ao domínio dos discursos colonialistas, que durou séculos (e ainda perdura, em muito, apesar de todos os estudos pós-coloniais e de-coloniais), as pessoas foram ludibriadas (ou convencionalmente optaram em crer) a se perceberem pisando em um chão liso e terraplanado[285].

A ontologia inquestionável da dança, que se embasa em um movimento agitado e incessante, favorece a cegueira para problematizar as subjetividades construídas em ideais colonialistas da modernidade. Para isso acontecer, é necessário (em sentido tanto conotativo, quanto denotativo) que se apaguem as marcas dos topógrafos que colocaram um chão alisado sobre a natureza destruída e esquecer que lá habitaram pessoas as quais foram mortas e expulsas para que aquele ambiente fosse preparado e ficasse apropriado para a ocorrência da dança. Estando o chão terraplanado, o movimento, que é o valor maior na ideologia da modernidade, pode acontecer e fluir livremente.

Conforme exposto pelo estudioso português pós-colonialista Boaventura de Souza Santos (2010), no processo de colonização, o colonizador coloca na invisibilidade os conhecimentos e contribuições dos povos colonizados, originários do lugar, estabelecendo linhas abissais com estes, afirmando apenas a existência daquilo que ele construiu e produziu naquela terra (muitas vezes denominadas como “descobertas”, como se nada existisse lá antes de sua chegada, como é o caso do Brasil que se afirma com um pouco mais de 500 anos apagando a anterior existência da civilização indígena). Como exposto por Bhabha (2003, p. 339 apud LEPECKI, 2017, p. 43), “para a emergência da modernidade – como uma ideologia do começo, a modernidade como o novo –

[285] A explicação resumida sobre o conceito da “política do chão”, de Frantz Fanon, encontra-se na nota de rodapé 144.

o molde desse ‘não-lugar’ se torna o espaço colonial”. Lepecki faz uma analogia desse metafórico recalcamento dos acidentes do chão da história por um piso liso com a imagem de uma folha em branco para ser preenchida pelo coreógrafo (como fazia Feuillet), que representa um chão perfeito para se mover, pois é sem relevos, nem rachaduras, nem fissuras.

> As estradas esburacadas, os pneus furados, os intermináveis engarrafamentos, os radiadores fumegantes, os gases nauseabundos, todas as guerras petrolíferas da contemporaneidade – tudo isso o idiota vê como epifenômenos negligenciáveis da vida. O que interessa é mover-se. (...) É óbvio que esse plano do movimento soberano é a “ilusão fundadora” da modernidade, a sua idiotia constitutiva: mesmo fora da estrada, mesmo na suposta segurança do lar, o sujeito se vê como automovente apenas para se descobrir num eterno engarrafamento de seu desejo, numa cumplicidade obscena perante a pilhagem escrota da natureza, num testemunhar passivo de uma violência neocolonial desmedida e sádica – tudo para garantir o combustível que o moverá para o próximo engarrafamento, desde que os topógrafos e suas máquinas aplainantes da história continuem a trabalhar para que a borracha deslize sem um solavanco sequer. Paroxismo grotesco dessa lógica totalitária do movimento fundador desse ser-para-o-movimento, imagem que expressa como a má consciência aflora do inconsciente político-cinético-colonial de tal modo que tem de se manifestar, sob pena de implosão do sujeito. (...) O idiota automovente acredita ainda que se move na folha de Feuillet, num espaço em branco ou virgem (delírio do colonizador), acredita que se move por autossuficiência energética (delírio de uma subjetividade solipsista) (LEPECKI, 2010, p. 17).

Isto posto, a dança contemporânea, atenta a esse condicionamento coreográfico que se dá a partir da subjetividade forjada pelo projeto cinético da modernidade, vai recorrer ao ato parado como um novo modo de produzir um discurso crítico-político pelo corpo em cena. A antropóloga Nadia Seremetakis propôs o conceito de “ato-parado” para descrever os momentos em que o sujeito interrompe o fluxo histórico e pratica uma interrogação histórica. A paragem interroga economias de tempo, revelando possibilidades de agência dentro de regimes autoritários do capital, da subjetividade, do trabalho e da motilidade. Segundo ela: “O estar parado é o instante em que aquilo que está enterrado, descartado e esquecido sobe para a superfície social da percepção como oxigênio vital. É o escapar da poeira histórica” (SEREMETAKIS, 1994, p. 12 apud LEPECKI, 2017, p. 46). O ato-parado reorganiza a posição do sujeito em relação ao movimento e a passagem do tempo, escapando à poeira que sedimentou a história em camadas muito nítidas e organizadas.

Lepecki (2017) conta que seu primeiro encontro com a exaustão cinética da dança em ato-parado foi em 1992, na França, em um evento de laboratório coreográfico denominado SKITE, que durou um mês. Na época, a guerra do Golfo tinha recém acontecido, a guerra civil na Bósnia e Herzegovina estava no auge e os motins de Los Angeles haviam estourado há pouco. Artistas, como Vera Mantero e o espanhol Santiago Sempere declararam que não podiam dançar com tantos eventos políticos daquele grau ocorrendo no mundo. Paul Gazzola deitou-se à noite, silenciosamente, nu em um abrigo ao largo de uma autoestrada. Meg Stuart compôs uma dança parada para um homem deitado no chão, como forma de alcançar suas memórias passadas. Lepecki explana que reconhece nesse evento do SKITE um momento no qual forças sedimentárias da poeira histórica foram reconhecidas pelos coreógrafos, resultando nesses tipos de configurações cênicas que reelaboram a noção de dança.

> Mas a sucessão de atos-parados parecia sugerir uma crise súbita da imagem da presença do dançarino (no palco e no mundo) como um serviçal do movimento. O ato-parado, a exaustão da dança, abria a possibilidade de pensar a autocrítica da dança experimental contemporânea como uma crítica ontológica e, mais além, como uma crítica da ontologia política da dança. A abolição do alinhamento até então inquestionável da dança com o movimento iniciada pelo ato-parado reconfigura a participação do dançarino no projeto de mobilidade moderno: ela inicia uma crítica performativa de sua participação na economia geral da mobilidade que informa, reproduz e dá suporte às formações ideológicas da modernidade capitalista tardia (LEPECKI, 2017, p. 47).

O grande deslocamento que Lepecki propôs para a noção de coreografia é pensá-la não atada exclusivamente ao movimento, mas ao corpo, de forma que este, através das possibilidades estéticas da arte da dança, revele suas diversas instâncias sociais, psicológicas, sexuais, raciais, políticas, biológicas etc. Como ele coloca, “Repensar o sujeito em termos do corpo é precisamente a função da coreografia, uma tarefa que nem sempre é submissa ao imperativo da cinética, uma tarefa que está sempre em diálogo com a filosofia e a teoria crítica” (LEPECKI, 2017, p. 28). Tal problematização sobre a agitada movimentação na coreografia tem se desdobrado em novas formas de configuração cênica, cujos padrões que se repetem indicam existência de novos gêneros no campo da dança contemporânea, conforme é o caso da dança depoimento. Dança depoimento são peças coreográficas em que o fluxo de movimento é elemento

de importância secundária. O modo de falar cotidianamente, o conteúdo autonarrativo do texto emitido, os sentimentos e reações expressivas que o dançarino em cena acaba externando ao contar sua história, tudo isso preenche o acontecimento coreográfico, diminuindo a necessidade de se recorrer à uma movimentação incessante para a concepção da obra.

Todo esse exposto sobre o rompimento com o fluxo de movimento como uma alternativa coreográfica explica muito sobre as motivações que levaram o presente pesquisador a criar um espetáculo no formato de uma dança depoimento. A proposta de montagem para a peça previa recontextualizar a tradicional dança israeli propondo uma articulação desta com princípios poéticos da dança contemporânea. Assim, planejava-se revisitá-la e problematizá-la, principalmente no que diz respeito ao seu léxico de movimento. Adentrar-se-ia em desconstruções, hibridações e ressignificações nos passos dessa técnica, com objetivo de indagar paradigmas enrijecidos pela tradição.

Muitos autores identificam que a dança contemporânea tem como uma de suas principais características conceituais o caráter questionador. Katz (2004) afirmara que o aspecto mais determinante para se reconhecer uma dança contemporânea como tal é identificar que esta se elabora em torno de uma pergunta, que é compartilhada com o público, tornando-o cúmplice e parceiro para reflexão da questão levantada. Segundo a autora, a dança contemporânea, diferentemente de outros gêneros que são feitos a partir de referenciais técnicos específicos, é uma dança que se elabora de forma mais pensada e que busca problematizar os mecanismos que regem essa arte. Lepecki (2003, p.7), em reflexão semelhante colocou: “Desde o início dos anos 1960, alguma dança contemporânea se pensa não somente como organização de passos e ritmos no tempo-espaço do palco, mas – e principalmente - como dança que se pensa”. Katz afirmara ainda:

> Direto ao ponto: o que distingue um espetáculo de dança contemporânea é a pergunta que ele faz. Mais explicadinho: é preciso existir uma pergunta, mesmo que quem assista ao espetáculo não a identifique de imediato. Se, de fato, acontecer assim, essa tal pergunta pode ser tomada como um divisor de águas: a dança que indaga cabe dentro da nomeação de contemporânea, e a dança que não interroga seu público pertence a outra espécie. (...) Antes, quando se elegia a técnica empregada no trabalho para servir de critério de sua classificação, tudo parecia mais claro. Dança nas pontas? Fácil, trata - se de balé clássico. Dança com o corpo pintado de branco fazendo

> gestos bem lentos? Não há dúvida, trata-se de butô. Mas, se no lugar do tipo de treinamento, for indispensável atentar para o modo como a coreografia organizou as informações que vieram da técnica aprendida, tudo se complica. Deixa de ser suficiente, para efeitos de classificação da dança, se o corpo faz passos de balé ou rola pelo chão, se faz contrações ou acrobacia. O que passa a ser necessário é conseguir identificar como e/ou para que o corpo faz o que faz. (KATZ, 2004, p.1)

No trabalho de campo, estava planejado realizar, a partir da referência da dança israeli, uma articulação entre tradição e contemporaneidade. Tal diálogo seria desenvolvido dentro da exploração das possibilidades de acordos e tensões que poderiam aparecer nessa relação. Sobre a tradição na dança israeli, adentrar-se-ia em indagações sobre discursos "tradicionalistas substancialistas" (CANCLINI, 2011) que existem nesse meio. Segundo Canclini (2011), em se tratando de algumas práticas tradicionais e/ou folclóricas, o pensamento tradicionalista substancialista parte da ideia de que há uma "substância fundadora" nessas expressões culturais à qual as pessoas têm que seguir e obedecer de forma dócil. Tais práticas tradicionais, vistas sob este prisma, são tratadas como um dom recebido do passado, com prestígios simbólicos, que não cabem ser discutidos, mas apenas preservados, restaurados e difundidos. Em muito do pensamento da cultura tradicionalista substancialista os questionadores são vistos como ameaças e adversários à sobrevivência dessas práticas, consideradas como inalteráveis, inquestionáveis e indiscutíveis[286]. Canclini (2011, p. 193), ironicamente, imita esse tipo de discurso ao escrever o seguinte trecho.

> Você que recebeu a cultura como um dom e a toma como algo natural, incorporado ao seu ser, comporte-se como você já é, um herdeiro. Desfrute, sem esforço, dos museus, da música clássica, da ordem social. A única coisa que você não pode fazer, afirma o tradicionalismo quando o obrigam a ser autoritário, é desertar de seu destino. O pior adversário não é o que não vai aos museus nem entende a arte, mas o pintor que quer transgredir a herança e põe na virgem um rosto de atriz, o intelectual que questiona se os heróis celebrados nas festas pátrias realmente o foram, o músico especializado no barroco que o mescla em suas composições com o *jazz* e o *rock*.

[286] Não se deve deixar de ressaltar a pluralidade de pensamentos que existe no meio dos fazedores de práticas culturais tradicionais. Na dança israeli produzida nas comunidades judaicas no Brasil, por exemplo, há muitos agentes (professores, coreógrafos, organizadores de eventos, etc) que encaram de forma flexível as possibilidades de mudanças, reconhecendo-as como necessárias para melhor dialogar com o mundo contemporâneo. Mas há também pessoas mais conservadoras que pensam a tradição da dança israeli sob a ótica de um tradicionalismo substancialista.

A proposta de recontextualizar a dança israeli para a linguagem contemporânea explorando o vocabulário de seus passos, a partir de laboratórios investigativos de corpo e práticas de improvisação, não foi, todavia, bem acatada pelo elenco. Por isso, reformulou-se a ideia, não colocando mais o foco no movimento para a criação coreográfica. O foco se voltou aos depoimentos falados, deixando o movimento como elemento de importância secundária. A proposta de indagar as amarras dos paradigmas tradicionalistas da dança israeli foi redirecionada para uma indagação de caráter mais abrangente da dança: a noção ontológica de que a dança existe e ocorre através do fluxo de movimento. O discurso coreográfico se deslocou de seu caráter mais localizado, que se voltava especificamente para um questionamento à tradição cultural da dança israeli, para abranger a arte da dança de forma mais ampla.

A dança israeli entrou como conteúdo de uma obra que questionava algo maior: a ontologia da dança. Mesmo que a pergunta da obra não se voltasse mais exclusivamente para a dança israeli, mas para a dança de forma geral, o diálogo entre esta prática tradicional com a dança contemporânea ocorreu efetivamente. Questionar a noção ontológica da dança através da ruptura com o fluxo de movimento para a produção coreográfica é um procedimento bem próprio do campo da dança contemporânea. Tomar esse formato coreográfico de uma dança depoimento e recheá-lo com o conteúdo da dança israeli foi a estratégia para executar tal articulação dialógica almejada.

Aos habituados a assistirem apresentações de dança israeli, assim como para as próprias dançarinas do elenco, esse formato da dança depoimento, o qual propõe uma paragem no fluxo da movimentação, sacudiu algumas poeiras revelando questões não refletidas ou discutidas nesse meio: O que está por trás das singularidades dos dançarinos que praticam essa dança tradicional? O que pode mais se mobilizar na estrutura interna de uma apresentação de dança israeli? Que questões sociais, comunitárias, pedagógicas e hierárquicas existem nesse meio? O quanto a realização do fluxo de movimento no vocabulário da dança israeli orienta as consciências subjetivas sobre autorreconhecimento identitário judaico? O quanto o papel do dançarino

de dança israeli como um serviçal do movimento limita ou favorece seus potenciais artísticos?

São essas e outras perguntas que se podem perceber terem sido levantadas nesta estrutura coreográfica que recorre à paragem da incessante e agitada movimentação em uma dança. Evidenciou-se no espetáculo que o ambiente da dança israeli e a vida de seus praticantes não é de um chão liso e estável, mas sim de um piso cheio de relevos. Descortinou-se nessa dança depoimento um universo atravessado por muitos fatores que afetam cada corpo dançante em seus vários aspectos (biológico, psicológico, social, familiar, gênero etc.). Sentimentos como paixões, frustrações, empoderamentos, superações, vaidades, (in)seguranças etc., habitam camadas do sujeito que no meio da dança israeli comumente tentam ser neutralizadas para que o dançarino entre no palco e execute com primor o seu papel: o de se mover com aqueles passos, naquela técnica e naquele ritmo. Essa pluralidade de instâncias que constitui a pessoa de cada dançarina do elenco do espetáculo se evidenciou ao público não apenas pelas informações das histórias contadas, mas também pelas reações que ocorriam em seus corpos a partir destas (estados de tensões ou relaxamentos que transpareciam na medida em que emoções eram evocadas pela narrativa, as cordas vocais que ficavam afetadas, as inevitáveis expressões naturais do rosto e de seus olhares...).

Seguindo as teorias evolucionistas de Katz (2005), e conforme afirmado por Hércoles (2008), não há a possibilidade de um corpo humano ficar totalmente parado ou neutralizado, devido aos funcionamentos naturais de sua estrutura musculoesquelética e do sistema orgânico, cujas reações físico-químicas ocasionadas pela sua relação com o ambiente estão sempre o afetando. Aspectos biológicos, psicológicos, culturais e outros, produzem a todo instante percepções que ativam e são ativadas por descargas elétricas, liberadas por áreas do cérebro, que percorrem circuitos neuroniais, gerando estados no corpo. Desta maneira, o corpo existe em constante condição de mudança. O movimento está sempre, inevitavelmente, acontecendo. Danças que propõem a paragem como caminho coreográfico escancaram essa circunstância. O espetáculo *O jogo da dança israeli* trouxe essa questão e reconhece-se que em sua configuração deu-se destaque ao foco sobre o corpo (percebido como local

onde natureza e cultura estão fundidas), ao invés da abordagem do fluxo de movimento daquela prática tradicional de dança. A pergunta “Estaria o movimento deixando de ser a ação fundante de toda e qualquer composição coreográfica?” (HÉRCOLES, 2008, p. 3) ficava ecoante do início ao fim no espetáculo *O jogo da dança israeli*.

Como bem colocado por Lepecki (2017, p. 28), a função da coreografia é repensar o sujeito em termos do corpo e tal tarefa nem sempre é submissa ao imperativo da cinética. Essa concepção sobre o fazer coreográfico tem sido bastante desbravada no campo de investigação da dança contemporânea. A fim, então, de articular tradição e contemporaneidade, conforme previa a pesquisa desde o seu princípio, o espetáculo desenvolvido em campo deu primazia à abordagem do corpo sobre o fluxo de movimento. Isso assim foi feito com a referência do formato da dança depoimento, cativa da combinação desses seus princípios operadores.

4.2.2 (Con)Fusão entre dança depoimento e biodrama

As configurações cênicas de uma dança depoimento carregam características muitas vezes idênticas ao que se vê no biodrama, uma das vertentes do teatro documentário. O teatro documentário remete a uma constituição cênica que se dá através da transposição de materiais do mundo cotidiano para o espaço teatral. Há um pacto de verdade junto aos espectadores de que todos seus indexadores são arquivos reais, afirmando um caráter de vínculo com o não ficcional e desafiando fronteiras que estabelecem distâncias entre arte e vida. “Logo, o *Teatro Documentário* se distingue particularmente por uma dramaturgia documentária que faz uso da reutilização de fontes e documentos históricos” (GIORDANO, 2014, p. 20).

Deve-se frisar que indexadores não estão compreendidos apenas como materiais de fotos, vídeos, objetos, depoimentos gravados e outros tipos de documentos, mas que pessoas colocadas em cena, que são testemunhas reais das próprias histórias que contam, são também espécies de indexadores. Conforme defende a diretora Vivi Tellas (apud Giordano, 2014), grande nome no campo do teatro documentário, cada pessoa é um arquivo, preenchido por

memórias particulares adquiridas nas suas experiências de vida. A este tipo de abordagem teatral, que coloca no palco pessoas (muitas vezes sem qualquer experiência com essa área artística), não para interpretarem personagens, nem assumirem estados corporais extracotidianos, mas para compartilharem (auto)biografias com o público através de seus depoimentos, buscando um modo de estar cênico o quanto mais natural e próximo do seu jeito ordinário de ser, atribuiu-se a denominação de biodrama.

Janaína Leite (2017), a fim de falar sobre essa ação do teatro documentário de "sequestrar" um objeto/pessoa da realidade para ser transposto ao palco, traz como exemplo o biodrama *Peter Heller fala sobre criação de aves* (1999), com direção de Stephen Kaegi, do grupo alemão Rimini Protokoll. Neste espetáculo Kaegi colocava em cena um *expert* em criação de aves para relatar sua experiência com a profissão. Leite relaciona tal procedimento com as propostas radicais dos *ready-mades* nas artes visuais.

> A transposição de um objeto da realidade para a galeria ou, no caso, para os palcos, parece trabalhar com o que Kaegi chama de 'recognição do mundo'. São trabalhos que muitas vezes se colocam numa zona limite em que o público pode mesmo se perguntar se é ou não arte, se é ou não teatro. (LEITE, 2017, p.42).

Assim como a dança depoimento é uma vertente que existe dentro do campo da dança autobiográfica, o biodrama corresponde de forma equivalente ao campo do teatro documentário. Como destacado por Davi Giordano (2014, p. 165):

> O biodrama se trata de um subgênero dentro de um gênero maior: o teatro documentário. O biodrama seria uma de suas variantes contemporâneas, distinguindo-se por investigar o autobiográfico, o confessional e o testemunhal como instâncias da criação cênica.

Marcelo Soler[287], depois de um tempo pesquisando sobre teatro documentário, expressou ter preferência pelo termo "teatros documentários", para evidenciar a pluralidade de possibilidades cênico-criativas nesse campo. O desdobramento de novas vertentes no interior do teatro documentário, como é o

[287] Autor de *Teatro Documentário: A Pedagogia da Não Ficção* (2008), cuja dissertação de mestrado foi uma das primeiras publicações acadêmicas no Brasil a respeito do tema.

caso do biodrama, evidencia essa característica pontuada por Soler. Porém, em todos esses, há a característica comum de lidar com o material documental real, o qual serve tanto à elaboração dramatúrgico-compositiva, quanto como elemento utilizado dentro da própria cena. Como bem colocado por Leite,

> Em todos estes trabalhos, com propostas estéticas e políticas bastante diversas, temos em comum se tratar de obras onde os materiais autobiográficos e não ficcionais são constitutivos da cena enquanto produto final (ou seja, os depoimentos e documentos vão constituir a dramaturgia e a cena finais, e não apenas fomentar um processo criativo). Nesse sentido, estamos distinguindo um teatro que fale da realidade (...), de um teatro que se constrói justamente na articulação entre referente, documento e pacto de verdade proposto ao público. (LEITE, 2017, p. 35-36):

Giordano (2014) traça um breve levantamento histórico sobre a trajetória e o desenvolvimento do teatro documentário. Ele explica que, entre os autores interessados nesse tema, não há um senso comum sobre o preciso momento embrionário deste gênero. Por exemplo: Patrice Pavis (2005) sugere que seus primórdios se encontrariam no séc. XIX d. C. nos dramas históricos, que usavam fontes documentais para construções ficcionais embasadas em fatos reais; Gary Fisher Dawson (1999) reconhece tal embrião nas práticas teatrais de Georg Buchner (1813-1837) e nas propostas naturalistas de Émile Zola (1840-1902), nas quais já se evidenciavam experimentações que buscavam a inserção do real em cena. O ponto que encontra concordância entre muitos autores é que existe uma primeira fase de advento da linguagem do teatro documentário, que pode ser localizada no início do séc. XX d. C. com as encenações de Erwin Piscator. Nos anos de 1920 e 1930, Piscator desenvolveu um discurso teatral de caráter politizado, estabelecendo um diálogo direto com a sua realidade circundante. Ele criou um teatro militante direcionado para os operários das fábricas. As encenações incorporavam os fatos do cotidiano e usavam diversos materiais documentais. As inovações tecnológicas da época auxiliaram no desenvolvimento dessa proposta teatral, cujos recursos audiovisuais propiciaram para a cena a utilização de imagens, fotografias, vídeos, estatísticas, canções, discursos gravados etc. Giordano frisa que o teatro de Piscator carregava um caráter pedagógico e informativo, que aproximava seu tipo de cena com a linguagem jornalística, documental e de reportagem:

> O objetivo principal do seu teatro era trazer o valor didático para o palco. As suas encenações traziam para o palco os grandes problemas da atualidade da sua época: naquele momento estava em voga a luta em relação ao petróleo, a guerra, a revolução, as dialéticas ideológicas, as afirmações raciais etc. as novas conquistas tecnológicas da época serviam como maneira de fazer uma transposição para a cena a partir de um nível documental. Isso visava à intenção de trazer para o teatro uma função social latente. Dessa maneira, o teatro se aproxima da reportagem, do estilo jornalístico e da documentação. (GIORDANO, (2014, p. 22)

De acordo com Giordano (2014), a segunda fase do teatro documentário está compreendida dentro do período das décadas de 1930 e 1940, com as peças do *agitprop* patrocinadas pela União Soviética, como o *Soviet Blue Blouse* (atuante desde a década de 1920), e com as práticas teatrais do *Living Newspaper*. O termo *agitprop* teve origem na Rússia soviética como abreviação do nome do Departamento de Agitação e Propaganda, que fazia parte do comitê central e dos comitês regionais do Partido Comunista da União Soviética. O *agitprop* atuava nos meios de comunicação populares, incluindo literatura, peças teatrais, panfletos, filmes e outras formas de arte, carregando uma explícita mensagem política em favor do comunismo. As peças do *Living Newspaper* eram escritas por pesquisadores-escritores que tomavam notícias de jornais da época, teatralizando as atualidades do cotidiano com a função de informar o público, com fins de mobilizá-lo a agir politicamente e socialmente. Suas peças estavam comprometidas em dramatizar as notícias e atualidades da época. Giordano (2014) coloca que o *Living Newspaper* foi um dos primeiros expoentes influenciadores do movimento teatral *Off-Broadway*, o qual propunha experimentações e investigações cênicas voltadas para um teatro contra o *mainstream*.

Os anos de 1950 e 1960 estão reconhecidos como o período referente à terceira fase do teatro documentário, quando surgiu o termo *docudrama*, juntamente com o seu conceito. O espetáculo *O Interrogatório*, escrito por Peter Weiss, em 1965, serve como bom exemplo. Nesta obra, os depoimentos reais prestados no Tribunal de Auschwitz foram as fontes para a sua criação dramatúrgica. Peter Weiss documenta artisticamente esse período histórico buscando a representação da teatralidade existente dentro de um tribunal.

> Com este texto, Peter Weiss inaugura assumidamente um projeto de *Teatro Documentário* como a possibilidade de criação de uma

> dramaturgia que estabelece um diálogo com as necessidades políticas contemporâneas. Inclusive no início da dramaturgia, o próprio autor descreve o processo de inspiração para a sua escrita e diz que o presente texto se enquadra no que ele chama de *docudrama*. (GIORDANO, 2014, p. 24)

A quarta fase desta evolução do teatro documentário, de acordo com Giordano (2014), situa-se nos anos de 1970 e 1980[288]. Augusto Boal, localizado nesta fase, pode ser identificado como um dos primeiros diretores no Brasil a explorar peças, que poderiam, em alguns casos, ser reconhecidas dentro do campo do teatro documentário. Boal buscava um tipo de cena que se distanciasse do modelo épico do teatro tradicional. Em uma de suas primeiras fases como diretor teatral, criou o Teatro Jornal. Semelhantemente ao *Living Newspaper*, o Teatro Jornal desenvolvia nas suas práticas encenações de notícias de jornais. Em 1971, Augusto Boal criou o projeto Teatro do Oprimido, que tinha como proposta fazer do teatro um meio de atuação política e conscientização social. Para isso, Boal desenvolveu métodos pedagógicos, com jogos e dinâmicas grupais, que inovaram a dramaturgia no campo teatral e desenvolveu novas técnicas de atuação. No seu projeto Teatro do Oprimido criou um modelo de cena para o qual ele trouxe a denominação de Teatro Fórum. Neste, os atores representam uma história até o momento da exposição do problema da trama e, em seguida, propõem aos espectadores que mostrem, por meio de uma ação cênica, soluções para o problema apresentado.

As investigações de Boal desembocaram algumas vezes no tipo de cena que passou a ser identificada como biodrama. Em 1998, o *Teatro do Oprimido* criou internamente um grupo chamado *Marias do Brasil*, integrado por empregadas domésticas que até então nunca haviam tido qualquer experiência com teatro. Todas eram de diferentes partes do país e traziam como semelhança o fato de se chamarem Maria. O interesse do diretor era que as histórias dessa classe fossem contadas por aquelas mulheres, a partir de seus pontos de vista. Boal relata um emocionante depoimento de uma das Marias, que foi encontrada

[288] Ainda que a quarta fase esteja compreendida até o final dos anos de 1980 (há mais de trinta anos), Giordano (2014) não prossegue a descrição de fases subsequentes. Na sua contextualização histórica, ele encerra a descrição de fases da evolução do teatro documentário nesta quarta. Em seu texto, ele continua a abordagem sobre o teatro documentário até períodos mais recentes, sem mais prosseguir segmentando essa história em fases.

chorando no camarim após sua apresentação (realizada em 1999, em um festival de teatro, no Teatro Glória, do Rio de Janeiro). Ao perguntarem para ela por que estava chorando, esta respondeu:

> Uma boa empregada doméstica deve ser invisível. Quanto menos seja vista, melhor. Põe e tira a mesa, faz a comida e a cama, lava e passa, varre a varanda, limpa o banheiro, banha as crianças e as leva pra escola: faz tudo e não tem horário. Mas, sobretudo, uma empregada doméstica não deve ser vista nunca. Nós aprendemos a ser invisíveis. Hoje, ensaiando no palco, reparei que um técnico cuidava para que eu estivesse bem iluminada, com a cor dos holofotes adequadas ao meu vestido: ele queria que todos me vissem, queria ressaltar minha figura. Uma boa empregada doméstica deve ser cega e muda, e nós aprendemos a nada ver e a emudecer. Hoje à tarde, outro técnico colocou um microfone no meu peito para que minha voz fosse ouvida até na última fila, lá longe no balcão, mesmo quando eu falava em segredo (...) Agora há pouco, durante o espetáculo, a família para a qual eu trabalho, há mais de dez anos, estava inteira na plateia, no escuro, vendo o meu corpo e ouvindo a minha voz. Estavam atentos e calados, eles estavam me vendo e ouvindo. Eu trabalho para eles há mais de dez anos e acho que esta foi a primeira vez que me viram de verdade, eles me viram como eu sou e me ouviram dizendo o que penso, dizendo alguma coisa mais do que “sim, senhor; sim, senhora”. Hoje, fazendo teatro, todo mundo me viu e me ouviu! Agora sabem que eu existo, porque fiz teatro.” (BOAL, 2009, p. 12-13, apud GIORDANO, 2014, p. 26-27)

O viés político que desde o início acompanha o teatro documentário reverbera no biodrama ao trazer para a exposição pública figuras anônimas, silenciadas, colocadas socialmente em circunstância de invisibilidade. Essas mesmas pessoas são quem falam com a própria voz, ao invés de serem representadas por pessoas de uma classe mais elitizada e socialmente autorizada a se pronunciar. Segundo Giordano (2014), o termo biodrama foi elaborado pela diretora teatral, argentina, Vivi Tellas, quando ela criou, em 2002, o evento *Ciclo Biodrama*, promovido pelo *Teatro Sarmiento*, do *Complejo Teatral de Buenos Aires*. A construção etimológica do termo biodrama já direcionava o tipo de rumo que tais proposições teatrais deveriam tomar: bio (vida) + drama (ação, conflito) = drama da vida. A proposta do projeto era que diretores de teatro dirigissem qualquer pessoa argentina, independentemente de sua experiência com essa arte, transformando os fatos particulares de sua vida em um material de trabalho dramático e documental. O biodrama tem como proposta levar uma pessoa comum (distanciando-se da ideia do herói ou anti-herói, tão impregnada historicamente nas tramas teatrais) ao centro da cena. Como colocado por Giordano:

> A proposta central do *biodrama* consiste na convicção de que todas as pessoas possuem algo de relevante para contar. Daí a valorização política do *biodrama* como um projeto de investigação teatral. O ser humano é um portador vivo de histórias e experiências. Logo, podemos falar de um teatro intimista, porque para o *biodrama*, são necessários artistas que trabalham zonas instáveis do seu espaço íntimo e particular. O nosso objeto de investigação é um teatro que sequestra a realidade para transferi-la em seguida para o palco, incorporando uma possível camada cênica documental. É um fenômeno que indaga os limites do real no teatro. A encenação trata de dar um valor poético para a vida pessoal dos *performers* em cena, na qual as experiências particulares são uma ponte para a criação da dramaturgia. (GIORDANO, 2014, p. 48):

Giordano pontua que a autobiografia apresentada no teatro é diferente do contexto em que ela ocorre na literatura e no cinema. No teatro, a exposição da intimidade compartilhada acontece com a presença física dos atores, e/ou não atores, com os espectadores. Ambos são participantes de um mesmo ritual de afetos, subjetividades, experiências e reflexões. Ao invés de ser um teatro de representação, com atores que utilizam técnicas de interpretação, o biodrama é um teatro de *presentação*, o qual busca acentuar a marca da autorreferência e que se constrói em tempo real com os espectadores no ato do compartilhamento de seus depoimentos. Por isso, suas aproximações e misturas com o *happening* e a *performance art* são inevitáveis.

> Já não se trata mais de personagens e ações dramáticas, sequenciais e narrativas propriamente ditas. Estamos em busca de artistas ou não atores cujos corpos são transformados num sujeito-objeto, ou seja, que se desenvolvem cenicamente num espaço e num tempo real. Dessa maneira, dentro das modalidades de presentificação, podemos dizer que o teatro biodramático é algo que se aproxima mais do *happening* e da *performance*, ou seja, de uma expressão teatral que questiona a noção tradicional de teatro. É sobretudo um teatro que proporciona através de sua investigação de linguagem uma experiência distinta para o espectador. (GIORDANO, 2014, p. 59)

São muitos os aspectos que caracterizam o biodrama como um teatro de entrelugares e borramentos de fronteiras. O real e o cênico se misturam: um objeto ou um corpo cotidiano em cena, mesmo que sejam colocados diante dos espectadores no seu modo de ser mais ordinário, sem recorrer a outras conotações e metáforas, assumem novos significados pelo simples fato de estarem em exposição em um contexto de apresentação. Ao serem sequestrados da realidade e transpostos para o palco, eles passam a comunicar informações além do que normalmente comunicariam no dia a dia; As fronteiras

entre o privado e o público se desdefinem no ato dos compartilhamentos de depoimentos íntimos dentro do espaço de encenação: o que é privado, naquele momento deixa de ser (pois foi posto em situação de alta exposição pública), mas ao mesmo tempo continua sendo (a história continua correspondendo às experiências únicas daquela pessoa); Singular e coletivo constantemente se imbricam: por exemplo, o festival *Ciclo Biodrama*, ao especificar que as abordagens cênicas deveriam estar delimitadas às vidas de pessoas argentinas, tinha como proposição produzir conhecimentos históricos do país a partir de histórias particulares. A reconstituição da história coletiva do país era feita por cada narrativa particular.

As temporalidades também se misturam: quando os objetos reais são colocados em cena, evidencia-se um lugar de memória (passado) incidido naquele momento presente da atuação. Os sujeitos cênicos, os quais compartilham suas narrativas, carregam essa mesma conotação, pois, em estado de presentificação naquela circunstância imediata, apresentam-se como arquivos vivos que conservam (sempre em condição de atualização) histórias passadas; O sujeito cênico e o não cênico se confundem: no biodrama, a pessoa em cena tem que buscar o modo natural como ela se expressa (com seu sotaque, suas gírias, suas formas de gesticular, sua postura habitual, etc), mas, ao mesmo tempo, há um treino para que ela diga seu texto publicamente, e isso geralmente se faz em ensaios, com bastante repetição. Este procedimento implica em uma naturalidade que foi treinada para ser encenada. Logo, pode ser considerado não tão natural e, até mesmo, pode ser visto como uma simulação do natural. Além disso, mesmo que a pessoa busque ser fiel ao seu jeito ordinário de ser, a circunstância de estar diante de um público, em um contexto teatral, inevitavelmente a coloca num estado de atenção específico para aquele universo artístico, sendo improvável que uma plena naturalidade cotidiana ocorra verdadeiramente naquela situação; Articulam-se as circunstâncias de estrutura aberta ou fechada para este tipo de peça: a condição confessional que envolve o biodrama faz com que este se caracterize como um acontecimento ritualístico, que ganha forma na hora, junto com os espectadores (cujas reações e retornos são muitas vezes determinantes para o rumo da encenação). Contudo, ao

mesmo tempo, são geralmente peças previamente estruturadas, roteirizadas e com textos bem ensaiados.

As fronteiras interartísticas se borram: esse aspecto ritualístico que caracteriza as peças de biodrama como obras que se formam naquele momento imediato, a partir da relação com o público, assim como o estado de presentificação (ao invés de representação) e a autorreferência dos corpos em cena, aproximam este tipo de teatro das linguagens do *happening* e da *performance art*. A transposição de um sujeito social cotidiano para o palco associa-se, como pontuado por Leite (2017), com proposições dos *ready-mades* das artes visuais, desafiando os limites que separam arte e vida e o que é, ou não, arte/teatro.

As fronteiras entre o biodrama e a dança depoimento se dissolvem a tal ponto, que estes chegam a *fundir-se* e *confundir-se* um com o outro. Ambas as linguagens cênicas resultam em configurações muitas vezes idênticas. Inclusive, todos esses aspectos supracitados do biodrama que caracterizam seus entrelugares e borramentos de fronteiras são basicamente os mesmos na dança depoimento. Por todos esses aspectos, poderia se dizer que dança depoimento e biodrama são produtos da mesma espécie. Todavia, as fronteiras que identificam o biodrama como um campo cênico próprio da área do Teatro e a dança depoimento como um próprio da área da Dança, continuam podendo ser reconhecidas. As matrizes epistemológicas que estruturam o pensamento de cada área é que se tornam definidoras das suas diferenças e especificidades.

Houve um percurso histórico dentro da área da Dança para que a dança depoimento se tornasse o que é e o mesmo caso se aplica para o biodrama. A abordagem do cotidiano na dança, as problematizações das fronteiras que separam representação e presentificação, ficção e realidade, tem uma evolução que pode ser identificada se iniciando nas explorações criativas de coreógrafos da *Judson Dance Theater*, até chegar nesse tipo de cena que é a dança depoimento. A execução de ações e movimentos triviais do dia a dia em um contexto cênico e a investigação da relação entre corpo e cidade, como formas de borrar fronteiras entre arte e vida, são trajetos históricos que artistas da dança pós-moderna ousaram fazer e que desencadearam diversas reflexões e discussões que atualizaram a epistemologia da dança. A ruptura com o fluxo de

movimento em um trabalho coreográfico é uma questão problematizadora, e política, da dança, não do teatro. O desafio de romper com o entendimento tão cristalizado de que “dança é movimento” foi uma empreitada que a classe de coreógrafos contemporâneos resolveu abraçar para reformular conceitos hegemônicos instaurados por pensamentos colonizadores. A utilização da voz e da fala também tem uma história própria dentro da dança, que não é uma expressão artística que conta com este recurso como material básico para o seu acontecimento, como tradicionalmente o é no teatro e na música. Utilizar voz e/ou fala em um trabalho coreográfico fez parte de revoluções históricas dentro da cena da dança.

Por isso, a tríade formada pelos princípios operadores que fundam a base estrutural para as elaborações cênicas de uma dança depoimento é específica dela, não do biodrama. O pacto autobiográfico é o único que serve integralmente para os dois. O seu conceito, o acordo de verdade do artista com o seu público, veste igualmente as necessidades e propósitos tanto de um quanto do outro. A fala cotidiana, mesmo que o biodrama também se utilize dela, teve sua forma de constituição na dança depoimento que adveio de uma história, com ideologias, transgressões e razões bem exclusivas da área da dança. O teatro tem outra história com outros motivos que levaram ao desejo de implementação desse tipo de recurso para suas investigações dramatúrgicas. Ainda que tal princípio operador (a fala cotidiana) seja referente tanto à dança depoimento quanto ao biodrama, aparecendo igualmente nas configurações cênicas de ambos, o trajeto que o levou até lá, os discursos implícitos que motivaram a sua utilização nos processos compositivos foram relativos aos anseios de suas próprias áreas. A ruptura com o fluxo de movimento é realmente uma questão que diz respeito a uma problemática no interior da dança com suas ontologias hegemonizadas, não sendo este um caso de equivalente pertinência e interesse para as discussões do teatro. Tampouco, esta ruptura com o fluxo de movimento seria alguma característica que chamaria a atenção e geraria estranheza ao público do teatro diante de um espetáculo, não sendo, assim, um princípio operador nem em seu processo nem em seu produto. Diferentemente do pacto autobiográfico e fala cotidiana, a ruptura com o fluxo do movimento sequer faz parte de uma abordagem investigativa da linguagem teatral. Ao contrário, a primazia da

fala/texto sobre o movimento é uma característica tradicional do teatro. Inclusive, muito por causa deste aspecto, grande parte do público acaba identificando uma dança depoimento como teatro (e, para quem conhece um pouco mais, identifica-a como teatro documentário/biodrama, mais especificamente). Logo a tríade dos princípios operadores da dança depoimento, os quais são as pilastras que sustentam a base do terreno de investigação e criação para este tipo de linguagem coreográfica, não se adequa para o biodrama, fato este que os localiza como tipos de cena de naturezas e áreas artísticas distintas.

No fim, diante dessas configurações cênicas idênticas, o que vai dizer se uma peça é dança depoimento ou biodrama é a identificação de quem é o criador da obra e/ou, também, como este mesmo quiser qualificar sua criação. Caso se trate de uma pessoa que veio de uma formação em dança, a construção de seu pensamento para criar uma dança depoimento vai estar sustentada pelo legado e os rastros dos coreógrafos que a antecederam (e, também, de seus contemporâneos) e vice-versa para o caso de quem veio do teatro e que resolveu montar um biodrama[289]. Não se está falando do produto, do espetáculo. Uma dança depoimento e um biodrama podem gerar resultantes absolutamente iguais em sua estrutura cênica, e, desta forma, olhando rasamente à primeira vista, poderiam ser compreendidos como sendo tudo uma mesma coisa, sem diferença alguma. O que está sendo considerado é anterior ao produto. É sobre uma estrutura de raciocínio de um artista criador (que está sempre articulando, muitas vezes sem ter muita consciência disso, toda a gama dos conhecimentos que porta, advindos de séculos de história da arte que pratica) para a elaboração estética de sua obra. É isso que, por exemplo, faz com que um biodrama da diretora teatral Vivi Tellas seja compreendido como referente ao campo do teatro contemporâneo e uma dança depoimento do coreógrafo Jèrome Bel seja

[289] Com exceção de alguém que vem de ambos os lugares, teatro e dança, haja vista que a formação de seu pensamento artístico-cênico foi estruturada pelo conhecimento das duas áreas. Uma vez que a lógica organizativa para aquela cena pode advir de rastros de pensamento e epistemologias tanto de uma área artística quanto de outra, fica menos palpável ao público, críticos e estudiosos localizar se esse produto corresponde ao campo da dança ou do teatro. Em uma situação como essa, apenas o criador da obra poderá dizer qual o campo das artes sua obra se localiza, caso tenha interesse (é bastante comum muitos dizerem que preferem não definir, pois carregam a crença de que isso criaria rótulos contraproducentes).

compreendida como uma dança contemporânea. Uma afirmação final faz-se aqui: *O jogo da dança israeli* é uma dança depoimento!

Considerações:

Esta tese é resultado não de reflexões desenvolvidas em quatro anos, mas há mais de duas décadas. Iniciado na dança israeli desde os 9 anos de idade, atuei como bailarino de grupos até os meus 18, quando me mudei para a cidade de Mariana, do estado de Minas Gerais, para cursar Letras na Universidade Federal de Ouro Preto (UFOP). Nesta cidade, onde não havia comunidade judaica alguma, muito menos grupos de dança israeli, comecei a acessar outros tipos de dança, como balé clássico, jazz dance, dança contemporânea e dança moderna. Por ser considerado "o bailarino do curso de Letras" da minha turma da UFOP, em vários eventos da instituição me chamavam para fazer alguma apresentação. Como a dança israeli é uma expressão cultural geralmente realizada em grupo e eu era o único a praticá-la naquele ambiente, estruturei uma apresentação que se constituía na interação do meu corpo ao vivo com corpos virtuais que apareciam na imagem de uma TV, todos nós juntos dançando uma mesma coreografia. De certo modo, ali comecei a esboçar, ainda que de forma bastante ingênua, os primeiros rumos para as minhas propostas coreográficas de articulação entre tradição e contemporaneidade na dança israeli.

Porém, naquele momento, sequer tinha interesse em levantar qualquer questionamento sobre linguagem coreográfica. Aquilo havia sido feito daquela forma simplesmente pela necessidade de solucionar um problema. Com intenção didática, achava importante evidenciar ao público leigo o caráter grupal de uma dança israeli e, por isso, a estratégia para atender essa questão foi utilizando o recurso de dançar junto com um vídeo da *Phoenix – Cia Judaica de Dança*[290], do Rio de Janeiro, da qual fiz parte dos anos de 1996 a 1999. Vestido com figurino típico, recebia o público e fazia uma exposição explicativa sobre o que se tratava cada estilo de dança israeli que eu iria apresentar logo em seguida e, então, ligava o vídeo (de onde também saía a música) para iniciar a execução coreográfica. Fiz diversas apresentações nesse formato de 2002 a 2004. Na última, foi feita a substituição da TV por uma grande projeção (um aparelho de

[290] A *Phoenix – Cia Judaica de Dança* foi um grupo que funcionou do final dos anos de 1980 até 2020 quando da morte de seu fundador e coreógrafo Luiz Filipe Barbosa.

projetor conectado ao VHS, uma tecnologia relativamente avançada para o momento).

Ao me mudar para Belo Horizonte, após aprovação para concurso como professor de língua portuguesa na rede estadual de Minas Gerais, comecei a acessar naquela cidade uma cena contemporânea, cujos experimentos coreográficos radicais desafiavam os limites da arte da dança, problematizando paradigmas tradicionalistas e hegemonizados nesta arte. O Festival Internacional de Dança (FID), organizado pela artista e pesquisadora Adriana Banana, era um terreno fértil onde esses tipos de propostas cênicas ocorriam. Acessar essas estéticas coreográficas mobilizaram o meu olhar para a dança e acionaram novas chaves que abriram outras portas para pensar os meus fazeres artísticos. Fiquei instigado sobre como poderia aplicar possíveis experimentos contemporâneos daquela espécie trazendo a temática da dança israeli. Todavia, em 2007, ainda em Belo Horizonte, eu havia iniciado a minha carreira como professor e coreógrafo de dança israeli em instituições judaicas e não judaicas. Não convinha nesses ambientes aplicar meus anseios artísticos contemporâneos àquele público que procurava a dança israeli para praticá-la na sua forma tradicional (aquele ambiente era carente dessa expressão cultural). Portanto, não era oportuno concretizar qualquer experimento criativo contemporâneo com a dança israeli tradicional naquele momento.

Em 2009 fui estudar em Israel no curso profissionalizante para professores e coreógrafos de dança israeli, *Kesher Art*[291]. Neste período fiz o meu primeiro experimento solo que tinha a efetiva proposição de articular relações entre a dança israeli e a dança contemporânea. Em Jerusalém, no espaço de uma sala de dança de um curso de formação em dança israeli (não era o mesmo curso que o meu), eu, vestido com um figurino típico de *hora*, recebia o público e realizava uma breve exposição explicativa (semelhante ao

[291] Curso organizado pelo casal Suely e Davi Windholz, o qual abarcava as áreas da Dança e do Teatro (cada curso com funcionamento paralelo em relação ao outro) e se desenvolvia através de vivências teóricas e práticas, com foco na cultura judaica e de Israel. Trabalhava-se os conteúdos através de aulas teóricas e de técnicas específicas de dança, leituras de textos, apreciação de filmes e visitas a diferentes cidades, povoados, aldeias, *kibutzim*, museus, lugares históricos e turísticos. A sede central e moradia dos estudantes era na cidade de Naharyia, no norte do país. O curso hoje está extinto.

que eu fazia na época de estudante em Minas Gerais) sobre o meu interesse em articular a dança israeli com uma linguagem cênico-contemporânea. Após esse momento, eu entregava para cada espectador um questionário onde constavam as seguintes perguntas (escritas em inglês e todas com as alternativas de opção *sim* e *não*): *Na sua opinião, uma apresentação de dança israeli... 1)... tem que ter figurino de dança israeli? 2)... tem que ter música de dança israeli? 3)... tem que ter coreografia de dança israeli? 4)... tem que ter como temática a dança israeli e/ou aspectos da cultura judaica? 5) ... tem que contemplar as expectativas do público?*

Dado um tempo para o público responder o questionário, eu anunciava que eles me veriam dançar uma coreografia que apresentei em 1998 com a *Phoenix- Cia Judaica de Dança*. Uma projeção, com o seu respectivo áudio, é lançada ao fundo, porém eu não dançava junto do grupo virtual (diferentemente de como eu fazia nas apresentações em Mariana/MG), ficando parado basicamente durante toda a coreografia. A este trabalho dei o título de *Contemporary presentation of israeli dance* (Apresentação contemporânea de dança israeli)[292]. Ao final, pedia que respondessem uma questão no verso da folha: *Na sua opinião, isso foi, ou não, uma apresentação de dança israeli? Explique a resposta*. E eu coletava todos os questionários para analisar depois as tendências das respostas.

[292] Cogitei primeiramente dar o título *Performance of Israeli Dance* (Performance de dança israeli). Mas, como performance é um termo problemático, pois pode estar compreendido não como um campo de linguagem artística, mas também no sentido de desempenho em ações de caráter diversos, ou mesmo como uma encenação tradicional, optei em denominar como *Contemporary presentation of israeli dance* (Apresentação contemporânea de dança israeli). Possivelmente, hoje eu iria brincar com essa confusão de entendimento e assumir o primeiro título. Inclusive, considero atualmente que a ocasião era muito oportuna para aproveitar esse jogo com a confusão do termo.

Conversa com uma espectadora após a apresentação. Fotógrafa: Sueli Windholz, Jerusalém, 2009. Arquivo pessoal do autor.

Em 2010, ao ingressar como aluno no curso de dança da Universidade Federal da Bahia (UFBA), reencenei essa mesma apresentação no evento Painel Performático, organizado pela Escola de Dança desta instituição.[293] Traduzi o título para o português e fiz alguns reajustes no questionário, substituindo nas perguntas o termo *dança israeli* por *dança folclórica*[294]. Como ninguém naquele ambiente tinha qualquer conhecimento sobre dança israeli, eu não teria como indagar sobre a sua identificação com o público, conforme havia feito em Israel, por isso adaptei para uma indagação sobre dança folclórica de forma mais genérica. Naquela ocasião ainda acrescentei dois experimentos. Ambos consistiam em continuar parado, porém retirando outros elementos mais. Em um, eu excluía a imagem com bailarinos projetados virtualmente, mas mantendo a música[295]. No outro, eu colocava novamente aquela projeção, mas retirava a música e o figurino[296]. Três vias do mesmo questionário (modelo igual ao da primeira apresentação) foram montadas para as três experimentações individualmente.

---

[293] Apresentação disponível em: https://www.youtube.com/watch?v=xiDdpNrfgpI

[294] Ainda que, conforme visto no cap. 2, no tópico 2.5, desta tese, a atribuição do termo *folclore* para dança israeli seja bastante questionado.

[295] Apresentação disponível em: https://www.youtube.com/watch?v=91D2Tvzx530

[296] Apresentação disponível em: https://www.youtube.com/watch?v=NHqo6pReoNc

Posteriormente, em 2011 e 2012, realizei mais outros dois experimentos. No primeiro, executo uma dança israeli sem música nem figurino (de cueca apenas). No segundo, eu utilizo ambos os elementos, porém danço toda uma outra coreografia com passos do código do balé clássico[297]. Cheguei ainda a experimentar uma proposição mais radical, à qual dei o nome de *Apresentação de dança israelita*[298], encenada no Painel Performático, da UFBA. Nesta eu apenas entrava em cena (com figurino típico) e me dirigia a um microfone, onde eu pronunciava, de forma bem prolongada, cada sílaba da palavra *dança israelita*[299](o público ficava na expectativa sobre o que mais aconteceria, mas eu não faria nada além daquilo). Todas estas foram investigações bastante práticas, ainda sem suficiente base reflexivo-teórica sobre o que eu estava fazendo.

Percebo atualmente que muitos dos conceitos que sustentaram a discussão em *O jogo da dança israeli* dentro desta tese já estavam presentes nestes trabalhos anteriores, porém eu os desconhecia. Um que deve ser destacado é o que Lepecki (2010, 2017) discute em relação à noção ontológica da dança, que a coloca como um sinônimo de fluxo de movimento e foi instaurada na modernidade (na era industrial taylorista e fordista), período no qual as subjetividades dos sujeitos sociais estavam sendo forjadas a partir de um projeto cinético controlado por interesses de estado (o fascínio pela agitação incessante do movimento favorecia uma alienação crítico-política). Como destacado pelo autor, a paragem no fluxo de movimento na cena da dança levanta poeiras subterrâneas sobre discursos hegemônicos, colonizadores e de poder.

De certo modo, a paragem proposta nas minhas encenações tinha implicitamente a intenção de trazer indagações institucionais da dança. Qual o parâmetro de transformação admitido para que uma apresentação de dança israeli a mantenha reconhecida como tal dentro deste campo em específico? Quem estabelece os critérios sobre esses parâmetros? A dança israeli pode ser problematizada? Deve ser? Desafiar normas, levantando indagações sobre essa

[297] Apresentação disponível em: https://www.youtube.com/watch?v=O3jQbMc6Mf0

[298] Eu ainda utilizava a palavra “israelita” por achar que ela era mais bem compreendida no meio de pessoas que desconhecem esse tipo de dança.

[299] Soava como dddaaaaaannnnnnnçççççaaaaaaa iiiissssssrrrraaaaaaaeeeeeellllllliiiiiiitttaaaa.

prática cultural, é benéfico ao seu meio, estimulando criações menos mecanizadas pela tradição? Ou ameaça a sua existência? Subliminarmente, por trás das perguntas do questionário, eu trazia essas indagações a partir da minha provocação pela ruptura com o fluxo de movimento.

Nas encenações em que eu não fico parado, mas executo movimentos (de dança israeli, porém com cueca e sem música, e outra com figurino e músicas típicas, mas com movimentos de balé clássico), a articulação entre tradição e contemporaneidade se deu por outra via: a "problematização sobre a produção de movimento", que, como discutido, é um dos fundamentos basilares da dança contemporânea. Se eu fizesse a inversão, retirando todos os elementos coreográficos, mas mantendo somente o movimento codificado daquela expressão folclórica, aquela apresentação seria de dança israeli? O movimento é o eixo para que uma dança folclórica e/ou tradicional seja identificada como tal? Sendo o movimento possivelmente esse eixo, este por si só é suficiente para esta identificação? Os outros elementos seriam adereços tão secundários diante da importância do movimento, que poderiam ser descartados? Essas perguntas revestiam o problema sobre a produção do movimento, tanto na versão em que eu executo os passos técnicos de dança israeli de cueca, no silêncio, quanto na outra em que eu utilizo todos os elementos, todavia dançando a partir dos códigos do balé clássico.

Pode-se analisar o "levantamento de poeiras" artístico-institucionais, sociopolíticas etc., evidenciadas pela ação da paragem, à qual Lepecki (2017) se referiu, como uma tendência de um "levantamento de poeiras" que a dança contemporânea já vinha há alguns anos antes experimentando através da problematização sobre a produção do movimento (LOUPPE, 2012). Ambos derivam da ideologia de que a dança contemporânea é uma forma de fazer dança que tem como um dos seus princípios fundamentais a atenção crítica sobre o movimento e o corpo. Com essa compreensão, pode-se perceber que todos esses experimentos da *Apresentação contemporânea de dança israeli* estavam trazendo uma mesma linha lógico-ideológica coreográfica.

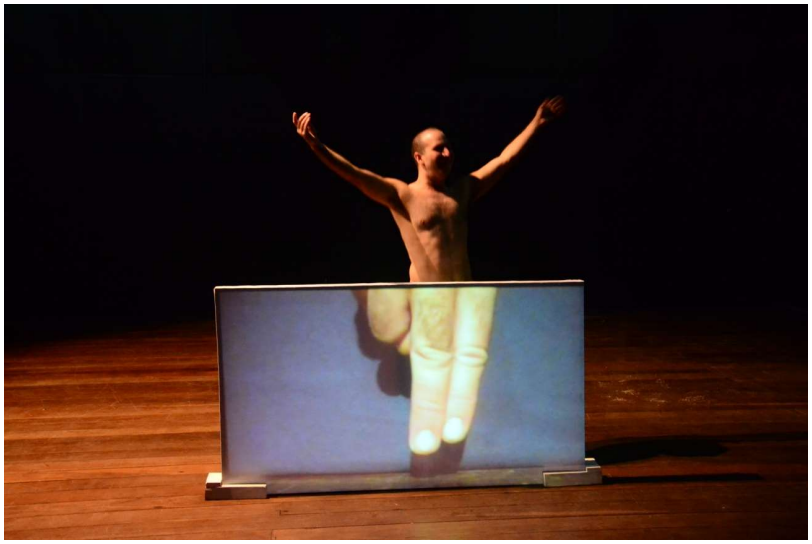
Reconheço atualmente que em todos esses experimentos a problematização do movimento estava ali posta através do argumento cênico como um todo, contudo eu não havia ainda iniciado uma investigação que me

desafiasse nas minhas experiências corporais cinético-motoras na dança israeli (ou meu corpo ficava parado, ou executava vocabulários técnicos de dança conhecidos, fosse de dança israeli ou de balé clássico). Investigar o corpo e o movimento foi algo que comecei a fazer em 2011, na minha peça *Rikud Vira-Lata*, cujo processo rendeu três anos de estudos práticos e teóricos, tornando-se inclusive o objeto de minha pesquisa do mestrado. A pesquisa artística gerou quatro configurações coreográficas distintas (três performances ao vivo e uma de videodança), no decorrer dos anos de 2011, 2012 e 2013.

Na primeira, a ideia inicial surgiu da curiosidade de como os passos técnicos da dança israeli poderiam ser executados com outras partes do corpo. Experimentei executar com os dedos os movimentos da dança israeli tradicionalmente realizados pelas pernas. Como estratégia para solução cênica, recorri ao recurso de uma projeção para amplificar a imagem dos meus dedos, para que chegassem à proporção do tamanho de minhas pernas. Esta necessidade levou-me a um aprofundamento na investigação sobre possíveis articulações entre a dança israeli com aparatos tecnológicos digitais. O roteiro coreográfico desenvolveu-se inteiramente a partir deste ponto. A organização sequencial da peça construiu-se com foco na chegada desta última cena, o momento do clímax.

A peça se inicia com uma projeção de minha imagem sobre uma tela, que representa uma caixa, onde, vestido com figurino de dança israeli, movo-me em silêncio naquele espaço como se estivesse preso. Em seguida, um som dissonante de música de dança israeli começa a tocar e eu sou espremido e expelido de dentro dessa caixa, saindo dela (por trás da tela) apenas com uma cueca cor de pele e aparecendo ao vivo para o público. Começo a executar com os braços os movimentos técnicos de perna do balé clássico. Retorno então para trás da tela e interajo com uma outra imagem minha projetada (trajando a mesma cueca que eu estava utilizando ao vivo), jogando com várias possibilidades de inversões das partes do corpo, por exemplo: quando minha imagem projetada retira a perna do espaço do enquadramento, eu, por trás, retiro o braço (e vice-versa), criando visualmente um membro híbrido “pernabraço”; quando a minha imagem na projeção está de costas e retira a cabeça, eu apareço com o rosto virado para frente, e assim vai. Depois disso, preparo-me

para o grande momento final: a coreografia de dança israeli, com seus passos executados com os dedos.[300]



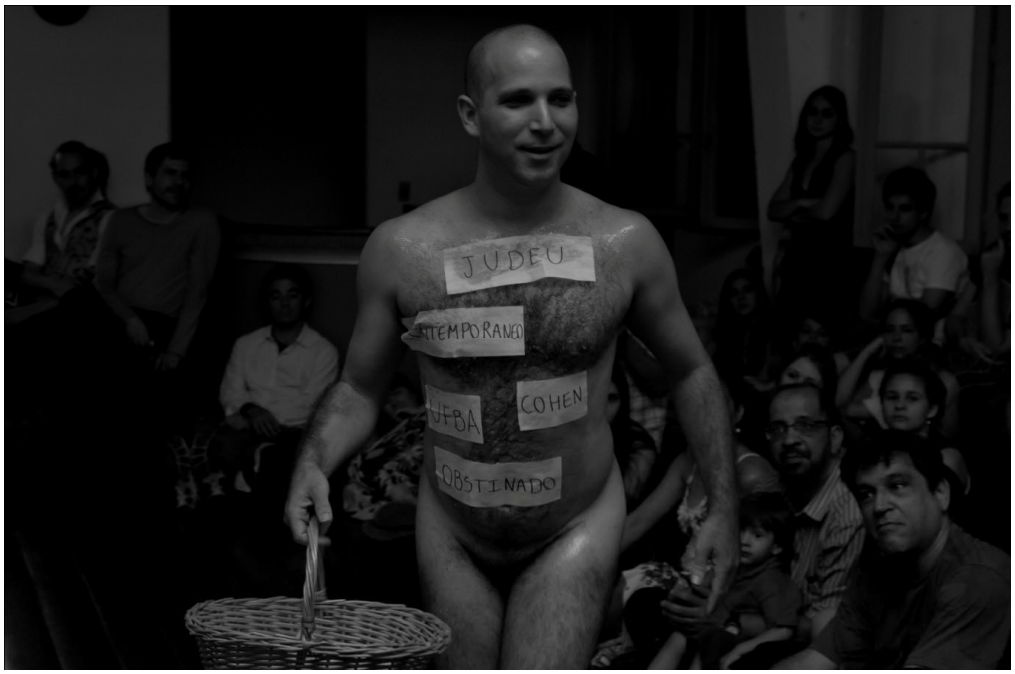
Rikud Vira-Lata, no Teatro do Movimento (UFBA).
Fotógrafa: Dayse Cardoso, Salvador, 2011. Arquivo pessoal do autor.

Muitas reminiscências de minhas encenações anteriores podem ser identificadas nessa performance, as quais foram atualizadas e, pode-se dizer, mais maturadas: a proposta de problematização sobre a produção do movimento desenvolvida através da pesquisa do corpo; a relação entre corpo virtual e corpo ao vivo na execução de uma coreografia de dança israeli, o qual fez que um se tornasse prótese do outro; a seminudez como "figurino" de uma apresentação de dança tradicional/folclórica; o borramento de fronteiras entre tradição e contemporaneidade.

A segunda configuração de *Rikud Vira-Lata* foi desenvolvida em 2012, na residência artística *Outras Danças - Brasil, Uruguai e Argentina* (FUNARTE/MINC), em Porto Alegre (RS), sob mediação do artista bailarino colombiano, radicado na Argentina, Luís Garay. Nesta residência, passei a trazer como foco uma abordagem autobiográfica para refletir como borramentos de fronteiras culturais nesse corpo que sou poderiam ser traduzidos coreograficamente. Temas como identidade e culturas híbridas passaram a reger, a partir daí, as ideias teóricas e artísticas em *Rikud Vira-Lata*.

[300] Peça disponível em: https://www.youtube.com/watch?v=b0zG8Zpp7uk

Na primeira cena, eu apareço sentado nu em uma cadeira (sem expor a genitália, que fica escondida para dentro das coxas). Inicia-se uma narração, com voz em *off*, descrevendo fatos importantes que marcaram minha vida. Durante a narrativa, uma cera quente para depilação era espalhada por todo o meu corpo peludo. A narrativa descrevia uma trajetória autobiográfica que incluía minha vivência pessoal em contextos e âmbitos diversos, como: o ambiente familiar; o meio da comunidade judaica carioca; sexualidade; experiência e formação profissional na dança; construção cultural híbrida como judeubrasileiro/brasileirojudeu; e outros aspectos mais. Ao término dessa, direciono-me às pessoas do público, com uma cesta que continha várias palavras referentes às possíveis categorizações que eu poderia receber a partir dos relatos autobiográficos apresentados a elas. Falando hebraico, tento estabelecer conversas com alguns espectadores da plateia, solicitando que eles escolhessem palavras para eu colar no corpo. Basicamente ninguém sabia o idioma, mas compreendia o que eu queria dizer, através dos gestos e expressões (assim como um estrangeiro se faz entender quando em um país que não fala sua língua). As palavras selecionadas por cada espectador abordado eram colocadas em mim, servindo como “etiquetas” para me definir.



Rikud Vira-Lata, no evento Outras Danças.
Fotógrafo: Marcelo Cabrera, Porto Alegre-RS, 2012. Arquivo pessoal do autor.

Depois disso, conduzo o público do foyer para o teatro, onde coloco um vestido típico que mulheres usam em coreografias do estilo *hora*. Em seguida, começa a tocar uma música tradicional de *hora* e eu passo a executar em círculo uma estrutura coreográfica, repetindo-a exaustivamente. Em um dado momento começa a haver uma sobreposição sonora da música de dança israeli, com uma música de marchinha de carnaval e, neste momento, os movimentos da sequência começam a se acelerar. Quando já bastante cansado pela movimentação repetida, acelerada e ininterrupta, o vestido é retirado e reaparecem as etiquetas coladas no início da apresentação. Fico dançando e cantando repetidamente um trecho específico da música hebraica tocada, até chegar a um estado físico de exaustão. No fim, retiro cada etiqueta colocada para me categorizar, depilando-me diante do público.[301]

Reconheço alguns pontos importantes neste resultante coreográfico que advieram como desdobramento de minhas performances anteriores. A relação comunicativa com o público, tanto nas apresentações em Mariana/MG, quanto em todos os experimentos com a *Apresentação contemporânea de dança israeli*, ocorriam como que em uma estrutura de *lecture demonstration*. Eu explicava formalmente, de maneira oral, algo para o público, para em seguida executar a ação diante de seus olhares. Nesta apresentação, o aspecto dialógico com a plateia ocorreu como elemento interno da encenação. Diferentemente dos primeiros casos, cuja intenção era ser bem compreendido em minhas explicações, nesta eu brincava justamente com a não clareza da informação emitida verbalmente. A fala realizada em hebraico, aliada aos gestos e expressões, alcançavam apenas entendimentos parciais para os interlocutores que não tinham domínio daquele idioma.

A questão do gênero e sexualidade, bastante enfatizada nesse segundo resultante coreográfico de *Rikud Vira-Lata*, atualizou as discussões sobre o figurino por distintas vias: desafiando paradigmas e limites da tradição da dança israeli a partir da utilização do traje feminino para um corpo masculino; propondo uma nudez quase completa (isto uma atualização da abordagem da seminudez), no início da peça, a partir da exposição do corpo sem nenhuma peça de roupa, mas com a genitália escondida, que de-potencializava o aspecto da virilidade. A

[301] Peça disponível em: https://www.youtube.com/watch?v=SQ6Xm1jtts8

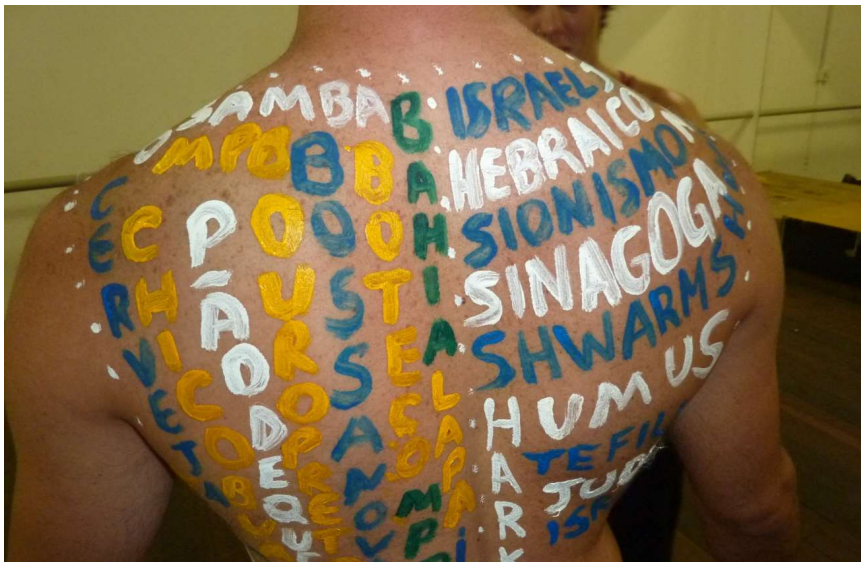
nudez completa no final da peça, com a genitália à amostra, pode também ser identificada como um desdobramento da seminudez das apresentações anteriores.

Neste resultante coreográfico, lentes múltiplas se abriram sobre o tema do borramento de fronteiras, abrangendo articulações entre tradição e contemporaneidade, o erudito e o popular, interculturalidade e intersexualidade. Um importante ponto descoberto, durante os processos de criação na residência artística, foi a noção de que registros de memórias corporificadas eram potentes materiais para eu explorar os borramentos de fronteiras nas próprias investigações de movimento. Isso ocorreu por acaso quando, em um laboratório de corpo proposto por um colega da turma desta residência artística, eu percebi que estava quase sambando enquanto tentava realizar a experiência de acelerar exageradamente o movimento do passo *hora* da dança israeli. A mecânica das pernas era bastante similar entre estes. Desta forma, nesta apresentação, a problematização sobre a produção do movimento se concentrou sobre como a aceleração e o alcance de estados exaustivos corporais poderiam modificar determinada execução técnica da dança israeli e revelar informações autobiográficas. A aceleração e o cansaço retiravam-me da intenção de controlar todas as minhas ações corporais e, assim, naturalmente, imbricaram-se em meus movimentos as informações da dança israeli com as do samba, revelando a minha mistura cultural como judeubrasileiro/brasileirojudeu.

Deste ponto, entrei na terceira configuração coreográfica de *Rikud Vira_lata*, que tinha como foco discutir registros interculturais implementados em minhas memórias corporais. Retomo a experimentação que investiga as intercessões entre aquele passo da dança israeli com o do samba, propondo um maior aprofundamento neste recorte temático. Nesta encenação, a ideia de borramentos de fronteiras, derivados da circunstância autobiográfica intercultural judaicobrasileira/brasileirojudaica, foi traduzida não só pelos movimentos, mas também pelo recurso do figurino. Pintei-me em duas partes: o lado direito com as cores azul e branca (da bandeira de Israel), com palavras que remetiam à minha cultura judaica, como Israel, sinagoga, *falafel*[302], *guefilte fish*[303], *húmus*[304],

[302] Bolinha de grão de bico.
[303] Bolinho de peixe.
[304] Pasta de grão de bico.

dança israeli, *harkadá*, *tnuá*[305], e outros; o lado esquerdo com as cores verde, amarela, azul e branca (da bandeira do Brasil), com palavras referentes àquilo que identifico que constituiu minha cultura brasileira: os diferentes lugares onde eu havia vivido até então (Rio de Janeiro, Bahia, Minas Gerais e Israel), MPB, samba, boteco, Lapa (carioca), sinuca, cerveja, acarajé, pão de queijo, Copacabana, e outros.



Fotógrafa: Andreia Oliveira, Salvador-BA, 2013. Arquivo pessoal do autor.

Tinha-se como intenção que, quando eu começasse a suar através da execução do movimento intenso e acelerado, a tinta derretesse e que, assim, as próprias palavras fossem se diluindo e se borrando. Jogou-se também com alternâncias e sobreposições sonoras entre músicas hebraicas e brasileiras, como forma de metaforizar cenicamente esses trânsitos e/ou misturas culturais[306].

E, desse ponto de alternância entre informações de minhas culturas brasileira e judaica, criei um curto videodança ao qual denominei *Rikud Vira-Lata (inter)nacional*. Em minhas nádegas, desenhei a bandeira do Brasil em uma e a bandeira de Israel em outra. A ideia de colocar as duas bandeiras, cada uma em uma metade do corpo, é claramente advinda do procedimento anterior (que fez isso, só que com a utilização das cores, apenas). O vídeo não evidenciava que

[305] Movimento juvenil judaico.
[306] Disponível em: https://www.youtube.com/watch?v=D6yHAtr1HYg

eram nádegas que estavam sendo expostas. Apenas colocava grande foco em cada bandeira, que pulsava, com ação da musculatura dos glúteos, ao ritmo cantado pela minha voz. Na bandeira do Brasil eu cantava um ritmo que remetia à cadência da percussão do samba e na bandeira de Israel eu cantava uma percussão mais característica da região do oriente médio. O vídeo mostra primeiramente cada uma em separado e depois vai fazendo sobreposições, misturando suas imagens e sons. Ao final, a câmera abre a imagem, revelando que o que estava sendo filmado todo o tempo era a minha bunda[307].

Identifico hoje similaridades entre *Apresentação contemporânea de dança israeli* e *Rikud Vira-Lata* no que diz respeito sobre meu modo de proceder como artista quando envolvido em uma determinada investigação. Nos dois, eu parti de uma questão pontual que gerou uma primeira configuração cênica, a qual foi tomada como eixo para aprofundar e desdobrar outras configurações posteriores. Em ambos os casos, mantive os títulos originários da primeira configuração, por reconhecer que todos os resultantes cênicos subsequentes estavam continuando àquelas mesmas questões. Esse não é o caso de *O jogo da dança israeli*, que só teve uma única configuração. Mas muitos outros aspectos desse espetáculo podem ser reconhecidos como atualizações e desdobramentos de ações artístico-coreográficas que eu já vinha realizando em todos esses trabalhos anteriores.

A utilização do depoimento, esse jeito do dançarino se colocar falando de forma confessional para com os espectadores, pode ser identificado como uma atualização da abordagem de falas que eu havia feito em todas essas produções coreográficas anteriores. Em todas, a fala sempre se apresentava como forma de se relacionar diretamente com o público, chegando a alguns graus de rompimento com a quarta parede. Nas apresentações na UFOP, assim como nas cenas de *Apresentação contemporânea de dança israeli*, minha comunicação era explicativa e aberta a intervenção dos espectadores (se alguém quisesse perguntar alguma coisa, poderia), como se fosse uma breve aula ou palestra. Em *Rikud Vira-Lata* (na segunda configuração, desenvolvida na residência artística), havia um momento (o da colagem das etiquetas) em que o espectador escolhido por mim era convocado a conversar comigo. Ali, o

[307] Peça disponível em: https://www.youtube.com/watch?v=nUryGkIAKu0

espectador entrava como sujeito integrante da cena. No espetáculo *O jogo da dança israeli*, ainda que as dançarinas externassem depoimentos que não previam um retorno de fala ou ação dos espectadores diretamente nas cenas, este tipo de texto, por carregar o aspecto de um compartilhamento íntimo e singular de si para o outro, alcança também a qualidade de um certo grau de rompimento com a quarta parede. Cada pessoa da plateia fica no papel de confidente das dançarinas naquela situação.

A ruptura com o fluxo de movimento que há em *O jogo da dança israeli* pode ser observada como uma atualização do que eu fiz nas três primeiras versões de *Apresentação contemporânea de dança israeli*. Enquanto naquelas eu experimentava a ação da paragem para levantar, explicitamente, poeiras recalcadas por discursos de poder, neste espetáculo o aspecto da primazia da fala sobre o movimento trazia, implicitamente, esta mesma problemática. Todos esses colocaram, cada um a sua maneira, em xeque a noção ontológica de que dança é sinônimo de movimento em fluxo.

A abordagem autobiográfica que eu vinha trabalhando em *Rikud Vira-Lata*, tanto com narrativas textuais expostas em cena, quanto pela exploração de memórias corporificadas, reapareceram atualizadas nesse espetáculo de dança depoimento. Na segunda configuração de *Rikud Vira-Lata*, no início da apresentação (o momento em que eu passo cera de depilação para colocar as etiquetas), há a exposição de um depoimento autobiográfico com *voz em off*. Isso claramente pode ser diretamente relacionado com as falas autonarrativas que as três dançarinas executaram ao vivo em cena. Em relação às explorações de memórias corporificadas, estas reapareceram em *O jogo da dança israeli*, não a partir da investigação do movimento como em *Rikud Vira-Lata*, mas por meio dos estados corporais produzidos pelas autonarrativas, que se evidenciavam em passos típicos e tradicionais, que as dançarinas estavam acostumadas a executar.

A problematização sobre a produção do movimento desta peça mistura questões tanto de *Rikud Vira-Lata*, quanto das duas últimas configurações de *Apresentação contemporânea de dança israeli*. Em relação ao primeiro caso, está a abordagem da memória corporificada como o material de base para a pesquisa de uma poética cênica contemporânea. Quanto ao outro, há o aspecto de problematizar um movimento típico da dança israeli quando colocado fora do

seu contexto tradicional. *O jogo da dança israeli* é uma obra coreográfica contemporânea que abarca coreografias e os códigos da dança israeli (questão semelhante à abordada nas duas últimas configurações de *Apresentação contemporânea de dança israeli*).

Assim como nessas outras peças, *O jogo da dança israeli* não se limitou a paradigmas tradicionais, como sempre ter uma música para acompanhar a dança, estando vestido com um figurino típico (quando se trata de uma coreografia para palco). Muitas cenas no espetáculo não tinham música e o figurino eram trajes de aparência cotidiana, porém que tinham o propósito de dialogar com a ideia do jogo, colocando as cores das blusas das dançarinas equivalentes às dos pinos que as representavam.

Os borramentos de fronteiras, tema tão caro para mim durante todos esses anos de meu processo investigativo coreográfico com a dança israeli, atualizou-se em *O jogo da dança israeli* em diversas facetas. A relação entre tradição e contemporaneidade desenvolveu-se ao trazer a dança israeli como tema de um espetáculo de dança depoimento. As questões interculturais, mesmo que não tenham sido foco de investigação, apareceram naturalmente pelo simples fato de serem três mulheres paulistanas falando de suas vivências com a dança israeli no meio da comunidade judaica de sua cidade.

As (con)fusões interartísticas, mais especificamente entre dança depoimento e biodrama, é um dos pontos mais preponderante para essa discussão sobre borramentos de fronteiras nesse espetáculo. E, dentro desta circunstância do tipo de configuração cênica idêntica em ambas, surgem várias instâncias que problematizam fronteiras, por exemplo: em *O jogo da dança israeli* as dançarinas foram colocadas em cena, sendo ao mesmo tempo elas mesmas, mas também elas em atuação, desdefinindo o distanciamento entre o cênico e o não-cênico. Eram informações do cotidiano transportadas para o palco, deixando no entrelugar a condição ambígua entre representação e realidade. O particular e o público também se borraram, visto que suas histórias pessoais se tornaram de caráter público naquele momento do espetáculo, mas continuaram sendo referentes aos seus mundos particulares. Imbricou-se o privado com o coletivo pelo fato de cada uma delas serem simultaneamente uma unidade, com suas histórias próprias e íntimas, e a simbolização de toda uma comunidade praticante dessa expressão folclórica de dança. As narrativas de suas vidas privadas

serviram para mostrar toda uma realidade cultural coletiva da dança israeli. As temporalidades também se misturaram, pois, elas enquanto corpos presentificados naquele momento imediato, apresentavam-se à plateia como corpos-memórias, corpos-arquivos.

Tudo isto posto, pode-se observar que na peça *O jogo da dança israeli* havia um substrato que continha uma grande parte da minha história autobiográfica com a dança. Meu passado, minha rota e meus rastros artísticos ecoaram nessa configuração coreográfica. Implicitamente, esse espetáculo de dança depoimento emitia todo o tempo minhas autonarrativas. Nada mais justo para essa tese do que encerrá-la aqui com esse explícito depoimento pessoal para você que está acabando de lê-la agora.

REFERÊNCIAS:

AGANBEM, Giorgio. **O que é o contemporâneo? e outros ensaios.** Chapecó, SC: Argos, 2009. Tradução de: Vinicius Nicastro Honesko.

BALDI, Neila Cristina. Es(Ins)cristas do corpo dançante: narrativas singulares e plurais. In: **Revista Brasileira de Pesquisa (Auto)Biográfica**, V.02, n.04. Salvador, 2017.

BANANA, Adriana. Nota biográfica. In: **Trisha Brown**: Coreografar a vida. São Paulo: MASP, 2020. P. 216-225.

BANES, Sally, CARROLL, Nöel, Trabalhando e Dançando: uma resposta ao artigo de Monroe Beardsley "O que acontece na dança?". In: **Cadernos do GIPE-CIT**, Nº 18. Tradução: Ciane Fernandes. Salvador: UFBA/PPGAC, 2008.

BAUMAN, Zygmunt. **O mal-estar da pós-modernidade**. Tradução Mauro Gamam, Cláudia Martinelli. Rio de Janeiro, Editora Jorge Zahar,1998.

BEARDSLEY, Monroe C. O que acontece na dança**.** In: **Cadernos do GIPE-CIT**, Nº. 18. Tradução: Leda Muhana Iannitelli. Salvador: UFBA/PPGAC, 2008

BOAL, Augusto. **O teatro como arte marcial**. Rio de Janeiro: Garamond, 2009.

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

BROWN, Trisha, RAINER, Yvonne. Uma conversa sobre *Glacial Decoy*. In: **Trisha Brown**: Coreografar a vida. São Paulo: MASP, 2020. p. 200-211.

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

CENTRO SOCIAL DEPORTIVO HEBRAICA S. C. **Curso de danza folclórica israelí.** Caracas, Fevereiro de 1988.

COELHO, Teixeira. **O que é ação cultural.** São Paulo: Brasiliense, 2012.

COELHO, Ana Amelia, PINO, Claudia Amigo, PADILHA, Josias, TOMMASO, Mário, GAMA, Mônica, MURAD, Samra. Dúvidas, erros, surpresas, implicações: Entrevista com Philippe Lejeune. In: **Revista Criação & Crítica**. N. 4, Abril, 2010. Tradução: Carolina Augusto Messias, Mario Tommaso e Ana Amelia Coelho

COHEN, Renato. **Performance como linguagem**. São Paulo: Perspectiva, 2002.

CONNOR, Steven. **Cultura Pós-Moderna**: Introdução às teorias do contemporâneo. São Paulo: Edições Loyola, 1996.

CURIEL, Dafna, EDELMAN, Beatriz. **La magia del rikud**: Guia para Madrijim y Morim de Rikudei Am. Montevideo: NATIV, 1993.

DAMÁSIO, Antônio. **O mistério da consciência**. Tradução: Laura Teixeira Motta. São Paulo: Companhia das Letras, 2015.

DAVIDOVITSCH, Fernando. **Rikud vira-lata:** metáforas dos borramentos entre tradição e contemporaneidade na cena da dança. Dissertação– Programa de Pós-Graduação em Dança (PPGD), Escola de Dança, Universidade Federal da Bahia (UFBA), Salvador, 2014.

DAWSON, Gary Fischer. **Documentary theatre in the United States**: na historical survey and analysis of its contente, form, and stagecraft. London: Greenwood, 1999.

ESPÍNDOLA, Susana Sondermann. **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.

ESPÓSITO, Roberto. **Bios:** Biopolítica e Filosofia. Lisboa: Editora 70, 2010.

FERNANDES, Ciane. Corpo e(m) contraste: a dança-teatro como memória. In: **Reflexões sobre Laban, o mestre do movimento**. Org: MOMMENSOHN, Maria; PETRELLA, Paulo (Orgs). São Paulo: Summus, 2006.

GILBERT, Martin. **História de Israel**. São Paulo: Edições 70, 2010.

GIORDANO, Davi. **Teatro documentário brasileiro e argentino**: o biodrama como a busca pela teatralidade do comum. Porto Alegre: Armazém Digital, 2014.

GITELMAN, Cláudia. Dança moderna americana: um esboço. In: **Pro-posições**. Vol.9, w 2 (26) Tradução: Isabel Marques. São Paulo: 1998.

GREINER, Christine. **O corpo:** pistas para estudos indisciplinares. São Paulo: Annablume, 2005.

_____. É da natureza do corpo se autobiografar. In: **Primeira Pessoa** (Catálogo). Itaú cultural, 2006.

GUERRERO, Mara Francischini. **Formas de improvisação em dança**. In: Anais ABRACE, 2008. Disponível em: https://www.publionline.iar.unicamp.br/index.php/abrace/article/view/1253/1350

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

HARVEY, David. **Condição Pós-moderna.** São Paulo: Edições Loyola, 1993.

HEMSI, Sylvana. **Identidade judaica:** significados e pertinência – um estudo sobre jovens judeus liberais. 2002. Tese (Doutorado) – Departamento de Línguas Orientais, Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas, USP, São Paulo, 2002.

HÉRCOLES, Rosa. **Dança como produção de conhecimento**. 2008. Acesso em: 24 de Agosto de 2021. Disponível em: https://pt.scribd.com/document/375126885/1d-a-Danca-Como-Producao-Do-Conhecimento-Rosa-Hercole-2008

HERZL, Theodor. **O Estado judeu**: ensaio de uma solução da questão judia. Rio de Janeiro: Wiso, 1948.

HOUAISS, Antônio, VILLAR, Mauro de Salles. **Dicionário Houaiss da Língua Portuguesa**. Instituto Antônio Houaiss de Lexicografia e Banco de Dados da Língua Portuguesa S/C Ltda. – Rio de Janeiro: Objetiva, 2001

KATZ, Helena. **Um, Dois, Três**: a dança é o pensamento do corpo. Belo Horizonte: Ed. FID, 2005.

_____. O coréografo como DJ. In: **Lições de Dança 1**. Org: SOTER, Silvia; PEREIRA, Roberto. Rio de Janeiro: Editora UniverCidade, 2000.

_____. Projeto-processo-produto: uma proposta evolucionista para rever o projeto artístico. In: **Arte agora**: pensamentos enraizados na experiência. Org: Sofia Neuparth e Christine Greiner – São Paulo: Annablume, 2011.

_____. **O corpo como mídia de seu tempo:** a pegunta que o corpo faz. Cd Rom Rumos Itaú Cultural Dança. Itaú Cultural São Paulo, 2004. Disponível em: https://www.passeidireto.com/arquivo/22241990/o-corpo-como-midia-de-seu-tempo?utm_medium=social&utm_source=whatsapp&utm_content=file Acesso em: 13 de Setembro de 2021.

KATZ, Helena e GREINER, Christine. Por uma teoria do corpomídia. In: **O corpo**: pistas para estudos indisciplinares. P. 125-133. São Paulo: Annablume, 2005.

LANGENDONCK, Rosana Van. **Merce Cunningham:** Dança Cósmica: Acaso, tempo, espaço. São Paulo, Edição do Autor, 2004.

LEAL, Patrícia Garcia. **Amargo perfume**: a dança pelos sentidos. São Paulo: Annablume, 2012.

LEITE, Janaína Fontes. **Autoescrituras performativas**: do diário à cena. São Paulo: Perspectiva: Fapesp, 2017.

LEJEUNE, Philippe. **O pacto autobiográfico**: de Rousseau à internet. Org. Jovita Maria Gerheim. Tradução: Jovita Maria Gerheim, Maria Inês Coimbra Guedes. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2014.

LEPECKI, André. **Exaurir a dança**: performance e a política do movimento. Tradução: Pablo Assumpção Barros Costa. São Paulo: Annablume, 2017.

_____. Planos de composição. In: **Cartografia**. Rumos Itaú Cultural DANÇA 2009-2010. São Paulo: Itaú Cultural, 2010.

_____. O corpo colonizado. **Gesto**, Revista do Centro Coreográfico do Rio, n.2. Rio de Janeiro: RioArte, Julho de 2003, pg. 7-11.

LESSCHAEVE, Jacqueline. **O dançarino e a dança**: Merce Cunningham: conversas com Jacqueline Lesschaeve. Tradução: Julia Sobral Campos. Rio de Janeiro: Cobogó, 2014.

LOUPPE, Laurence. **Poética da dança contemporânea**. Tradução: Rute Costa. Lisboa: Orfeu Negro, 2012.

_____. Corpos híbridos. In: SOTER, Silvia; PEREIRA, Roberto (Orgs.). **Lições de Dança 2**. Tradução: Gustavo Ciríaco. Rio de Janeiro: Editora UniverCidade, 2001. p. 27-40.

MALAMUD, Samuel. **Os judeus na dispersão e o Estado de Israel**. In: Do arquivo e da memória. Rio de Janeiro: Bloch, 1983.

MESQUITA, André. Coreografar a vida. In: **Trisha Brown**: Coreografar a vida. São Paulo: MASP, 2020. p. 9-15.

_____. Contra a gravidade. In: **Trisha Brown**: Coreografar a vida. São Paulo: MASP, 2020. p. 30-34.

_____. Impulso contraditório. In: **Trisha Brown**: Coreografar a vida. São Paulo: MASP, 2020. p. 108-111

MONTEIRO, Mariana. **Noverre:** cartas sobre a dança. São Paulo: Edusp/Fapesp, 1998

MORIN, Edgar. Epistemologia da complexidade. In: **Novos Paradigmas, Cultura e Subjetividade**. Organização: Dora Fried Schnitman. Porto Alegre: arTmed, 1996.

_____. **Os sete saberes necessários à educação do futuro**. (trad. Catarina Eleonora F. da Silva e Jeanne Sawya, 9. E. São Paulo, Cortez, Brasília, DF: UNESCO, 2004.

MUSEU DE ARTE DE SÃO PAULO ASSIS CHATEAUBRIAND. **Trisha Brown**: coreografar a vida. Organização: André Mesquita. São Paulo: MASP, 2020.

NORONHA, Jovita Maria Gerheim. Entrevista com Philippe Lejeune. In: **IPOTESI**: Revista de Estudos Literários. V.6, Dezembro, 2002. Disponível em: https://periodicos.ufjf.br/index.php/ipotesi/article/view/19271

OBSCENA: Revista de Artes Performativas. **Uma Conversa com Pina Bausch**. In: www.revistaobscena.com . n.4, Maio, 2007.

OSTETTO, Luciana Esmeralda, BERNARDES, Rosvita Kolb. Modos de falar de si: a dimensão estética nas narrativas autobiográficas. In: **Pro-Posições**, V.26, N.1(76). São Paulo, 2015.

PAVIS, Patrice. **Dicionário de teatro**. Tradução: J. Guinsburg e Maria Lúcia Pereira. São Paulo: Perspectiva, 2005.

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

PLAPER, Helio. **Dança folclórica israeli no Brasil**. Disponível em: https://helio71.wixsite.com/grupo-de-danca Acesso: 19 de Abril de 2022

PUPO, Maria Lúcia de Souza Barros. Na berlinda, a mediação artística. In: **Para alimentar o desejo de teatro**. São Paulo: Hucitec, 2015.

RONEN, Dan. Israeli Folk Dance. In: **Shalvi/Hyman Encyclopedia of Jewish Women**. 31 de Dezembro 1999. Site Jewish Women's Archive.disponível em: https://jwa.org/encyclopedia/article/folk-dance-israeli Acesso em 19 de Abril de 2022.

SACHAR, Howard M. Da ascensão do sionismo ao nosso tempo. In: **História de Israel II**. Rio de Janeiro: Kroogan, 1989.

SANTAELLA, Lúcia**. O que é semiótica.** São Paulo: Editora Brasiliense, 1983.

SANTANA, Eduardo Augusto Rosa. **Dança autobiográfica**: multivocalidade do *self* encenado a partir e além da carne negra. Dissertação – Programa de Pós-Graduação em Dança (PPGD) - Universidade Federal da Bahia (UFBA). Salvador, 2010.

SANTOS, Boaventura de Sousa. **Um discurso sobre as ciências**. Porto: Edições Afrontamento, 1987.

SANTOS, Boaventura de Sousa; MENESES, Maria Paula. **Epistemologias do Sul**. São Paulo: Cortez Editora, 2010.

SATIN, Leslie. A performance e o verbo. In: **Revista Gestos**: Rio de Janeiro nº 1, p. 16-19, dez. 2002.

SCHAFFNER, Carmen Paternostro. **A dança expressionista**: Alemanha e Bahia. Salvador: EDUFBA, 2012.

SILVA, Eliana Rodrigues. **Dança e pós-modernidade**. Salvador: EDUFBA, 2005.

SOLER, Marcelo. **Teatro Documentário**: a pedagogia da não ficção. Dissertação – Programa de Pós-Graduação em Artes Cênicas (PPGAC)/Escola de Comunicação e Artes (ECA)/ Universidade de São Paulo (USP), São Paulo. 2008.

SPERLING, David M. Encontrar ou construir o ambiente: a cidade como matéria-prima. In: **Trisha Brown**: Coreografar a vida. São Paulo: MASP, 2020. p. 166-178.

STUART, Izabel**.** A experiência do Judson Dance Theater. In: **Lições de Dança 1**. Rio de Janeiro: Editora UniverCidade, 2000. p. 191-203

VELARDI, Marília. Questionamentos e reflexões sobre corpos de emergência: reflexões sobre investigação artística radicalmente qualitativa. In: **Revista Moringa**: Artes do espetáculo. João Pessoa: UFPB, V. 9, N. 1, Jan/Jun 2018, p. 43 a 54.

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: 18 de Abril de 2022.

VILELA, Lilian F. Movimentos de percurso: afirmação na dança de Denise Stutz. In: **Anais do VI Congresso de Pesquisa e Pós-Graduação em Artes Cênicas. 2010**. Acesso em 05/02/2020. Disponível em: http://www.portalabrace.org/vicongresso/pesquisadanca/Lilian%20Vilela%20-%20Movimentos%20de%20percurso%20afirma%E7%E3o%20na%20dan%E7a%20de%20Denise%20Stutz.pdf

WILENSKY, Gabriela; FREINQUEL, Paola. **Danzas folkloricas israelies:** la experiência argentina. Buenos Aires: Milá, 2002.