



UNIVERSIDADE FEDERAL DE GOIÁS (UFG)
LABORATÓRIO DE PESQUISA, DESENVOLVIMENTO E INOVAÇÃO EM MÍDIAS
INTERATIVAS (MIDIALAB)
PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM ARTES, CULTURAS E TECNOLOGIAS
(PPGACT)

MARCOS PAULO GOMES DE ARAÚJO

**Trajetória(s) da dança jazz cênica no Brasil: ensino, história
e performance**

GOIÂNIA
2026



UNIVERSIDADE FEDERAL DE GOIÁS
NÚCLEO INTERDISCIPLINAR EM PESQUISA, ENSINO E EXTENSÃO MEDIA LAB./UFG

TERMO DE CIÊNCIA E DE AUTORIZAÇÃO (TECA) PARA DISPONIBILIZAR VERSÕES ELETRÔNICAS DE TESES

E DISSERTAÇÕES NA BIBLIOTECA DIGITAL DA UFG

Na qualidade de titular dos direitos de autor, autorizo a Universidade Federal de Goiás (UFG) a disponibilizar, gratuitamente, por meio da Biblioteca Digital de Teses e Dissertações (BDTD/UFG), regulamentada pela Resolução CEPEC nº 832/2007, sem ressarcimento dos direitos autorais, de acordo com a [Lei 9.610/98](#), o documento conforme permissões assinaladas abaixo, para fins de leitura, impressão e/ou download, a título de divulgação da produção científica brasileira, a partir desta data.

O conteúdo das Teses e Dissertações disponibilizado na BDTD/UFG é de responsabilidade exclusiva do autor. Ao encaminhar o produto final, o autor(a) e o(a) orientador(a) firmam o compromisso de que o trabalho não contém nenhuma violação de quaisquer direitos autorais ou outro direito de terceiros.

1. Identificação do material bibliográfico

Dissertação Tese Outro*: _____

*No caso de mestrado/doutorado profissional, indique o formato do Trabalho de Conclusão de Curso, permitido no documento de área, correspondente ao programa de pós-graduação, orientado pela legislação vigente da CAPES.

Exemplos: Estudo de caso ou Revisão sistemática ou outros formatos.

2. Nome completo do autor

Marcos Paulo Gomes de Araújo

3. Título do trabalho

Trajetória(s) da dança jazz cênica no Brasil: ensino, história e performance

4. Informações de acesso ao documento (este campo deve ser preenchido pelo orientador)

Concorda com a liberação total do documento SIM NÃO¹

[1] Neste caso o documento será embargado por até um ano a partir da data de defesa. Após esse período, a possível disponibilização ocorrerá apenas mediante:

a) consulta ao(à) autor(a) e ao(à) orientador(a);

b) novo Termo de Ciência e de Autorização (TECA) assinado e inserido no arquivo da tese ou dissertação.

O documento não será disponibilizado durante o período de embargo.

Casos de embargo:

- Solicitação de registro de patente;
- Submissão de artigo em revista científica;
- Publicação como capítulo de livro;
- Publicação da dissertação/tese em livro.

Obs. Este termo deverá ser assinado no SEI pelo orientador e pelo autor.



Documento assinado eletronicamente por **Marcos Paulo Gomes De Araújo, Discente**, em 29/04/2026, às 10:00, conforme horário oficial de Brasília, com fundamento no § 3º do art. 4º do [Decreto nº 10.543, de 13 de novembro de 2020](#).



Documento assinado eletronicamente por **VICTOR HUGO NEVES DE OLIVEIRA, Usuário Externo**, em 29/04/2026, às 13:02, conforme horário oficial de Brasília, com fundamento no § 3º do art. 4º do [Decreto nº 10.543, de 13 de novembro de 2020](#).



A autenticidade deste documento pode ser conferida no site https://sei.ufg.br/sei/controlador_externo.php?acao=documento_conferir&id_orgao_acesso_externo=0, informando o código verificador **6161003** e o código CRC **67D828A3**.

MARCOS PAULO GOMES DE ARAÚJO

Trajetória(s) da dança jazz cênica no Brasil: ensino, história e performance

Tese apresentada ao Programa de Pós-graduação em Artes, Culturas e Tecnologias do Laboratório de Pesquisa, Desenvolvimento e Inovação em Mídias Interativas – MidiaLab da Universidade Federal de Goiás, como requisito à obtenção do título de Doutor em Artes, Culturas e Tecnologias.

Área de concentração: Artes, Culturas e Tecnologias

Linha de Pesquisa: Performances Culturais

Orientador: Prof. Dr. Victor Hugo Neves de Oliveira

GOIÂNIA
2026

Ficha de identificação da obra elaborada pelo autor, através do Programa de Geração Automática do Sistema de Bibliotecas da UFG.

Araújo, Marcos Paulo Gomes de
Trajetória(s) da dança jazz cênica no Brasil [manuscrito]: ensino, história e performance / Marcos Paulo Gomes de Araújo. - 2026.
CCLII, 252 f.: 2026

Orientador: Prof. Dr. Victor Hugo Neves de Oliveira
Tese (Doutorado) - Universidade Federal de Goiás, Núcleo Interdisciplinar de Pesquisa, Ensino e Extensão Media Lab (NIPEE Media Lab), Programa de Pós-Graduação em Artes, Culturas e Tecnologias, Goiânia, 2026.
Anexo.
Bibliografia.
Inclui: lista de figuras.

1. Dança Jazz. 2. Transculturação. 3. Performance. 4. História. 5. Intercâmbio.

I. Oliveira, Victor Hugo Neves de, orient. II. Título.

CDU 7



UNIVERSIDADE FEDERAL DE GOIÁS
NÚCLEO INTERDISCIPLINAR EM PESQUISA, ENSINO E EXTENSÃO MEDIA LAB./UFG

ATA NIPEE - MEDIA LAB 05/2026

Ata nº 05 da sessão de Defesa de Tese de Marcos Paulo Gomes de Araújo, que lhe confere o título de Doutor em Artes, Culturas e Tecnologias, na área de concentração em Artes, Culturas e Tecnologias.

Aos dez dias do mês de abril do ano de dois mil e vinte e seis, a partir das catorze horas, por videoconferência, realizou-se a sessão pública de Defesa de Tese intitulada "Trajetória(s) da dança jazz cênica no Brasil: ensino, história e performance". Os trabalhos foram instalados pelo orientador, professor Doutor Victor Hugo Neves de Oliveira, com a participação dos demais membros da Banca Examinadora: professor Doutor Rafael Guarato dos Santos, membro titular externo; professor Doutor Arthur Marques de Almeida Neto, membro titular externo; professora Doutora Renata Frazão Matsuo, membro titular externo e professora Doutora Renata de Lima Silva, membro titular interno. Durante a arguição os membros da banca não fizeram sugestão de alteração do título do trabalho. A Banca Examinadora reuniu-se em sessão reservada, a fim de concluir o julgamento da Tese, tendo sido o candidato **aprovado** pelos integrantes da banca. Proclamados os resultados pelo professor Doutor Victor Hugo Neves de Oliveira, Presidente da Banca Examinadora, foram encerrados os trabalhos e, para constar, lavrou-se a presente ata que é assinada pelos membros da Banca.



Documento assinado eletronicamente por **Renata Frazão Matsuo, Usuário Externo**, em 29/04/2026, às 10:44, conforme horário oficial de Brasília, com fundamento no § 3º do art. 4º do [Decreto nº 10.543, de 13 de novembro de 2020](#).



Documento assinado eletronicamente por **VICTOR HUGO NEVES DE OLIVEIRA, Usuário Externo**, em 29/04/2026, às 13:03, conforme horário oficial de Brasília, com fundamento no § 3º do art. 4º do [Decreto nº 10.543, de 13 de novembro de 2020](#).



Documento assinado eletronicamente por **Renata De Lima Silva, Professora do Magistério Superior**, em 29/04/2026, às 13:09, conforme horário oficial de Brasília, com fundamento no § 3º do art. 4º do [Decreto nº 10.543, de 13 de novembro de 2020](#).



Documento assinado eletronicamente por **Rafael Guarato Dos Santos, Professor do Magistério Superior**, em 30/04/2026, às 08:33, conforme horário oficial de Brasília, com fundamento no § 3º do art. 4º do [Decreto nº 10.543, de 13 de novembro de 2020](#).



A autenticidade deste documento pode ser conferida no site https://sei.ufg.br/sei/controlador_externo.php?acao=documento_conferir&id_orgao_acesso_externo=0, informando o código verificador **6160988** e o código CRC **CCF51F81**.

Agradecimentos

A realização desta tese só foi possível graças ao apoio, à parceria e à confiança de muitas pessoas e instituições, às quais registro minha profunda gratidão.

Agradeço, em primeiro lugar, a meu orientador, Prof. Dr. Victor Hugo Neves de Oliveira, pela confiança no meu trabalho, pela leitura atenta, pelas críticas rigorosas e pelo incentivo constante ao longo de todo o percurso deste doutorado. Sua generosidade intelectual e humana foi fundamental para que este estudo se concretizasse.

Aos (Às) professores(as) do Programa de Pós-Graduação em Artes, Culturas e Tecnologias (Performances Culturais), agradeço pelos ensinamentos, pelas disciplinas que ampliaram meu horizonte teórico e pelas discussões que fortaleceram este trabalho. Aos membros das bancas de qualificação e defesa, agradeço pelas leituras cuidadosas e pelas valiosas contribuições que ajudaram a aprimorar esta tese.

Agradeço à agência de fomento, CAPES - Coordenação de Aperfeiçoamento de Pessoal de Nível Superior, pelo apoio financeiro que viabilizou o desenvolvimento desta pesquisa, no PDSE - Programa de Doutorado Sanduíche no Exterior - PDSE, bem como à Northwestern University e ao Laboratório SLIPPAGE, que me acolheram durante o período de estágio doutoral e disponibilizaram condições materiais e intelectuais para a realização deste estudo na pessoa do Prof. Dr. Thomas DeFrantz nas cidades de Chicago e Evanston, Illinois, EUA.

Meu sincero agradecimento às/aos participantes da pesquisa, que gentilmente cederam seu tempo, suas histórias e experiências. Sem a colaboração de cada um(a), este trabalho não teria sido possível.

À minha família, expresso minha gratidão mais profunda, pelo amor incondicional, pelo apoio em todas as etapas da minha vida e por acreditarem em mim mesmo quando o caminho parecia mais difícil.

Agradeço também ao Edinei pela paciência, compreensão, por dividir comigo as renúncias e conquistas que este doutorado exigiu, por cuidar da Molly e por compreender minhas escolhas.

Por fim, agradeço a todos e todas que, de alguma forma, contribuíram para que esta tese se tornasse realidade, seja por meio de uma palavra de incentivo, de um gesto de acolhimento ou de uma ajuda prática em momentos cruciais. A cada um (a), deixo registrado o meu muito obrigado.

Resumo

Esta tese investiga a(s) trajetória(s) do ensino da dança jazz cênica no Brasil, analisando processos de transmissão, adaptação e transculturação desde sua introdução no país até 2026. A pesquisa compreende a dança jazz como performance que opera por meio de comportamentos incorporados e repertórios transmitidos ao longo de gerações. À luz dos estudos da performance e a partir de metodologia de etnografia performática, o pesquisador, que também é coparticipante da comunidade investigada, realizou a coleta de dados através de entrevistas com pessoas que atuam e atuaram com dança jazz no Brasil distribuídos em três gerações, consulta a acervos bibliográficos, documentários, vídeos em redes sociais e materiais de arquivos pessoais de pessoas interlocutoras. Identifica-se que o ensino de jazz no Brasil se constituiu prioritariamente por meio de intercâmbios com os Estados Unidos e cursos de curta duração, com foco predominante na transmissão técnica em detrimento da contextualização histórica e das origens afrodiáspóricas da dança. Evidencia-se que metodologias estadunidenses foram assimiladas de forma seletiva, dando origem a modos próprios de ensinar, como aquecimentos coreografados que se configuram como tecnologias abasileiradas de transmissão. Figuras como Lennie Dale, Vilma Vernon, Marly Tavares, Carlota Portella, Joyce Kermann, e Roseli Rodrigues destacam-se como agentes fundamentais na consolidação e difusão da dança jazz pelo país, promovendo sua adaptação à musicalidade e corporalidade brasileiras. A análise revela que, embora haja reconhecimento das raízes afrodiáspóricas do jazz, esse conhecimento raramente se traduz em práticas pedagógicas explícitas, produzindo apagamentos históricos e tensões entre a preservação de elementos afrodiáspóricos e a influência de estéticas eurocêntricas oriundas do balé clássico e da dança moderna. O estudo problematiza a noção de um “jazz brasileiro”, apontando que, mais que um novo estilo, observa-se um modo singular de dançar, marcado por “sotaques” e “gingas” do corpo brasileiro, e contribui para preencher uma lacuna acadêmica sobre a historiografia do ensino de jazz no Brasil em nível de doutorado, oferecendo subsídios para repensar práticas pedagógicas que integrem técnica, história e consciência crítica, valorizando contribuições afrodiáspóricas nessa linguagem artística.

Palavras-chave: dança jazz cênica, ensino, história, performance, transculturação.

Abstract

This thesis investigates the historical trajectory(ies) of the teaching of theatrical jazz dance in Brazil, analyzing processes of transmission, adaptation, and transculturation from its introduction in the country up to 2026. The research understands jazz dance as a performance that operates through embodied behaviors and repertoires transmitted across generations. In the light of performance studies and drawing on a performative ethnography methodology, the researcher, who is also a co-participant in the investigated community, collected data through interviews with individuals who currently teach or have taught jazz dance in Brazil, organized into three chronological groups, as well as through consultation of bibliographic collections, documentaries, videos on social media, and personal archival materials of interlocutors. The study identifies that jazz teaching in Brazil has been constituted primarily through exchanges with the United States and short-term courses, with a predominant focus on technical transmission to the detriment of historical contextualization and the Afro-diasporic origins of the dance. It shows that North American methodologies have been selectively assimilated, giving rise to local teaching modes such as choreographed warm-ups, which are configured as Brazilianized transmission technologies. Dancers/teachers such as Lennie Dale, Vilma Vernon, Marly Tavares, Carlota Portella, Joyce Kermann, and Roseli Rodrigues stand out as key agents in the consolidation and dissemination of jazz dance throughout the country, fostering its adaptation to Brazilian musicality and corporeality. The analysis reveals that, although there is widespread recognition of the Afro-diasporic roots of jazz, this knowledge is rarely translated into explicit pedagogical practices, producing historical erasures and tensions between the preservation of Afro-diasporic elements and the influence of Eurocentric aesthetics derived from ballet and modern dance. The study problematizes the notion of a “Brazilian jazz,” arguing that, rather than a new style, what emerges is a singular way of dancing, marked by the “accents” and “swings” of Brazilian bodies, and it contributes to filling an academic gap in the historiography of jazz dance teaching in Brazil at the doctoral level, offering support to rethink pedagogical practices that integrate technique, history, and critical awareness while valuing Afro-diasporic contributions to this artistic language.

Keywords: theatrical jazz dance, teaching, history, performance, transculturation, Brazil

Lista de imagens

Imagem 1 – Marcos em uma apresentação de dança jazz	12
Imagem 2 – Participação do autor em espetáculos	13
Imagem 3 – Autor como docente de jazz em escola de arte	14
Imagem 4 – Katherine Dunham	40
Imagem 5 – Jack Cole em uma de suas aulas na década de 1960	42
Imagem 6 – Grupo 01 de pessoas entrevistadas	76
Imagem 7 – Grupo 2 de pessoas entrevistadas	77
Imagem 8 – Grupo 3 de pessoas entrevistadas	78
Imagem 9 – Divulgação de apresentação da companhia de dança Lennie Dale e Joyce Ballet in Concert em Goiânia-GO na década de 1980	84
Imagem 10 – Divulgação do espetáculo Bossa Nossa pela Cia Nós da Dança – Rio de Janeiro-RJ	85
Imagem 11 – Vilma Vernon.....	87
Imagem 12 – JoJo Smith e sua companheira Sue Samuels	92
Imagem 13 – Programa do 1º Festival de Jazz da Bahia	96
Imagem 14 – Lennie Dale em foto de divulgação de um espetáculo	98
Imagem 15 – Marly Tavares	99
Imagem 16 – Carlota Portella	102
Imagem 17 – Joyce Kermann	104
Imagem 18 – Roseli Rodrigues.....	106
Imagem 19 – Registro de curso de jazz com Gus Giordano no Rio de Janeiro na década de 1980	118

SUMÁRIO

1 INTRODUÇÃO	9
2 VAMOS DO INÍCIO... 5, 6, 7 E 8!	29
2.1 Um Jazz cênico.....	35
2.2 Estudos da performance – uma dança e muitas possibilidades.....	52
2.3 Transculturação – um fenômeno cultural.....	57
2.4 Dança jazz e a modernidade	66
3 JAZZ NO BRASIL	75
3.1 A dança jazz no Rio de Janeiro e São Paulo – escolas e intercâmbios	86
3.2 Um fenômeno chamado Lennie Dale	93
3.3 O ensino de jazz e seus desdobramentos.....	100
3.4 As metodologias do ensino de jazz	109
3.5 Os cursos de formação em curta duração.....	116
3.6 O que é o jazz?.....	124
3.7 Elementos das estéticas afrodiaspóricas.....	135
3.8 Ensino sobre a origem, identidade e possibilidades no jazz	138
3.9 Os desafios em se ensinar jazz	142
3.10 As influências e os preconceitos na dança jazz	145
3.11 Por que o jazz continua relevante?.....	156
3.12 Existe um jazz brasileiro?	159
4 CONSIDERAÇÕES FINAIS.....	164
REFERÊNCIAS:	168
ANEXOS	174

1 INTRODUÇÃO

A dança como uma linguagem artística e prática corporal tem me acompanhado desde meu quinto ano do ensino fundamental até os dias de hoje como apreciador, dançarino, estudante, coreógrafo e professor. O ato de dançar perpassou e perpassa meu processo de formação pessoal e profissional. Na relação que estabeleci com essa arte, houve idas e vindas. No entanto, nos últimos vinte anos ela tem sido uma das minhas formas de ser/estar e produzir no mundo artisticamente.

Quando eu falo sobre dança, busco me referir às vivências que tive com vários tipos dela ao longo dos anos como as danças de salão, danças folclóricas, danças urbanas, dança moderna e balé clássico. No entanto, quero dar destaque aqui à linguagem que entrou na minha vida no final da década de 1990 e que até hoje é motivo e razão de estar em sala de aula e no palco, a dança jazz.

Lembro que eu estava fazendo um curso de dança popular, das coreografias dos Bois Bumbás de Parintins-AM, Garantido e Caprichoso¹, na Academia Plena² Forma, no ano de 1998, em minha cidade natal, Santarém-PA, quando fui convidado para fazer uma aula experimental de jazz. A professora que estava ministrando o curso era Socorro Fernandes, vinda de Manaus-AM. Socorro falou que gostaria que eu tivesse a oportunidade de conhecer uma dança diferente daquela popular que eu estava aprendendo. Na ocasião, eu a questionei o que era a dança jazz³ ou “o jazz”, oportunamente ela me respondeu que “era um tipo de dança diferente do balé clássico”. Diversas interrogações saltaram em minha cabeça depois dessa resposta, mesmo assim fui fazer minha inscrição para a aula experimental. Fiquei com vergonha de não participar, porque a professora Socorro havia insistido tanto e acabei fazendo minha matrícula para esta aula de dança.

¹ Nas décadas de 1990 e 2000, na região do Baixo Amazonas e em Manaus-AM as coreografias das músicas gravadas para o Festival Folclórico de Parintins-AM em que há a disputa entre duas agremiações folclóricas, Boi Garantido e Boi Caprichoso, eram comercializadas em cursos para serem dançadas em festas e até mesmo em competições.

² A Academia Plena Forma ainda existe na cidade de Santarém-PA, na Travessa 7 de setembro, bairro Aparecida e ainda é dirigida por Márcia Lima e atua no mercado como espaço para práticas corporais como musculação, ginástica e dança.

³ Neste trabalho a grafia de palavras com letra minúsculas acontece como uma forma de ressignificar através da escrita a ideia de que não há dominação de nenhuma área, linguagem, modalidade e/ou dança sobre outra (Tambutti; Gigena, 2023). Há sim, uma coexistência que deve respeitar suas particularidades, origens e transformações.

Na oportunidade, perguntei à secretária daquele lugar, o que era jazz? E ela respondeu: “é uma dança e não tem homens na turma”. Eu, um adolescente tímido e cheio de dúvidas fiquei com mais dúvidas e incertezas na época e sem saber como explicar na minha casa o que era a aula de jazz que eu iria fazer na Plena Forma. Este lugar que tinha aulas de ginástica, lutas, musculação e dança existe até hoje, mas o foco em dança na atualidade não é mais o mesmo. Na hora que fui questionado pela minha mãe, falei que era um tipo de dança moderna, que eu também nem sabia o que era na época.

A bem da verdade, meu conhecimento acerca de danças ensinadas em aulas estruturadas era bem pouco ou quase nenhum. A única experiência de aula/ensaio vinha dos anos de 1995 e 1996, à época eu tinha 15 anos, quando tive que aprender pela primeira vez de uma profissional de dança, professora Daniela Neves, coreografias para apresentar em um evento religioso anual em Santarém-PA.

Nas minhas primeiras aulas de jazz, com Socorro Fernandes, eu observava os movimentos e percebia que alguns tinham nomes de passos do balé clássico, que eu sabia que era do balé porque ouvia os mesmos nomes numa aula antes da minha, que era de balé, porém o que a gente estava fazendo na aula de jazz, não era aula de balé, pois a música era diferente, os movimentos tinham uma característica específica, tinham um suingue, uns movimentos de quadril, ombro, pescoço, cabeça... A energia durante a aula era diferente de outras aulas de dança que eu já havia feito.

O fato de ter música diferente e uma energia que me possibilitava expor qualidades de sentimentos diversificados me fez ficar uma, duas, três... Várias aulas. A professora Socorro, que me fez o convite inicial, alguns meses depois parou de dar aulas, no entanto, eu fui convidado para fazer parte do corpo de baile daquela que também era uma escola de dança, o grupo Expressão do Tapajós, que tinha como ponto forte naquele momento a dança jazz. Aceitei o convite da coreógrafa e bailarina Márcia Lima, fiz muitas aulas, dancei muitas coreografias, aprendi mais sobre outras linguagens e assim o jazz entrou em minha vida para ficar.

Com professora Socorro Fernandes, posso dizer que, devido ao exíguo tempo em que estivemos juntos, para ser exato, 6 meses, aprendi pouca coisa. Assimilei parte de sua dinâmica de aula, mas não tive oportunidade de entender acerca de sua trajetória com essa linguagem de dança.

Com Marcia Lima, tive uma outra experiência em que eu e meus colegas tínhamos que fazer aulas para estarmos preparados para as demandas de

apresentação do grupo de dança Expressão do Tapajós. Marcia Lima fez balé desde criança e como tinha uma família com boas condições financeiras teve oportunidade de estudar balé, jazz e sapateado no Rio de Janeiro-RJ, São Paulo-SP e Londres, na Inglaterra. Marcia transitou por esses lugares nas décadas de 1980 e 1990 e trouxe consigo para Santarém-PA, no interior da Amazônia, as técnicas de dança para a Plena Forma, sua escola, e se tornou referência na cidade e na região do baixo Amazonas⁴.

O jazz feito por Marcia Lima era o que hoje é chamado de jazz cênico tradicional ou carinhosamente, o “jazzão”, caracterizado com muitos contratempos, saltos, piruetas, *grand battements*, isolamentos de partes do corpo e muito suingue também⁵. Além de mim, muitas outras pessoas de minha cidade natal aprenderam com Marcia parte dessas movimentações e posteriormente decidiram deixar o grupo dela e dar continuidade em outros lugares seus trabalhos com dança. Marcia é reconhecida em Santarém-PA por ser uma das pessoas que muito contribuiu com a dança cênica na cidade.

Fiquei uns três ou quatro anos dançando e aprendendo no grupo Expressão do Tapajós. Aprendi muito e tive oportunidade de encarar diversos tipos de palco como praças, anfiteatros, porto de navios de turismo, boates, etc. É bom destacar que a cidade não tinha teatro nas décadas de 1980, 1990 e 2000. As apresentações deste grupo coreográfico aconteciam em palcos de boates, clubes, igrejas e onde havia espaço para a dança cênica se apresentar na região, como a Casa de Cultura da cidade. A intenção do Expressão do Tapajós era também levar uma cultura de dança cênica para aquela região que só tinha oportunidade de ver essa possibilidade de dança através da televisão.

Percebi com o tempo que a dança, que era uma alegria e satisfação, não iria sustentar os gastos de um jovem que já tinha a intenção de sair da casa dos pais para ter sua independência e que diante de sua situação familiar precisava estudar para poder ter seu próprio dinheiro e autonomia, pois do grupo coreográfico não recebia nada financeiramente.

⁴ A região é formada por 13 municípios paraenses (Alenquer, Almeirim, Belterra, Terra Santa, Oriximiná, Óbidos, Prainha, Curuá, Mojuí dos Campos, Monte Alegre, Faro, Santarém e Juruti) possui belezas naturais ainda intocadas e expressivo folclore. Ocupa uma área de 315.000 km², com uma população de aproximadamente 706.000 habitantes.

⁵ <https://www.instagram.com/reel/CKOsNbmpteT/?igsh=eTU0cW04bWJ2NDds> – acesso em 30/01/2025.

Quando entrei na graduação em educação física no ano de 2001, que era o único curso na região onde eu morava que poderia me possibilitar reaproximação com a dança, no Campus XII da Universidade do Estado do Pará - UEPA, em Santarém-PA, eu passei a compreender a dança a partir de uma definição tipicamente moderna, como uma linguagem⁶. Entretanto, ainda persistiu a necessidade de compreender que dança era esse jazz, de onde ela tinha vindo, quem havia dançado antes de mim, como que ele havia surgido e qual seria sua importância onde eu vivo e em outros lugares. Nessa época, as respostas não vieram junto com a mesma intensidade que o aprendizado prático e só deram lugar a mais interrogações na investigação corporal.

Imagem 1 – Marcos em uma apresentação de dança jazz na Universidade do Estado do Pará



Fonte: Acervo pessoal do autor

⁶ Conforme Rochelle Meneghini (2014), a dança é uma linguagem cujo papel é a comunicação, permitindo a expressão, pensamentos e troca de informações. A dança organiza-se de modo a possibilitar a comunicação por meio de sensações, experiências, emoções e representações de ideias.

Durante a graduação tive oportunidade de dançar jazz novamente e ter encontros com colegas que tiveram vivências semelhantes às minhas. Finalizei meu curso em 2004. Parei de dançar por algum tempo para me dedicar às aulas de educação física na escola em que fui trabalhar. No ano de 2006, tomei a decisão de mudar para Goiânia-GO com intuito de estudar e trabalhar.

Nos primeiros anos na capital de Goiás eu tive contato com a dança contemporânea na então Escola de Artes Veiga Vale, atual Escola do Futuro de Goiás em Artes Basileu França⁷. Participei da primeira turma do curso técnico em dança contemporânea, mas não pude finalizar o curso, pois no ano de 2010 fui aprovado em um concurso público para professor de dança efetivo da Secretaria de Educação do Estado de Goiás – SEDUC-GO, que naquela época ainda aceitava professores com graduação em educação física para ministrarem aulas de dança.

Imagem 2 – Participação do autor em espetáculos como bailarino e coreógrafo⁸



Fonte: Acervo pessoal do autor

Entre os anos de 2007 e 2017 retomei meu contato com o jazz através de um grupo coreográfico da igreja católica chamado Ministério Face. Tive a oportunidade de não apenas dançar, mas de coreografar, coordenar, auxiliar e aprender na prática

⁷ Escola pública profissionalizante de artes localizada na cidade de Goiânia-GO, no Setor Universitário, vinculada ao Governo do Estado de Goiás atualmente através Secretaria de Estado de Ciência, Tecnologia e Inovação.

⁸ Espetáculos da Paixão de Cristo dos anos de 2015 e 2016 na Paróquia Sagrada Família com as coreografias “Pedro Pescador” (à esquerda – ensaio) e “Anunciação” (à direita – ensaio).

sobre como lidar com espetáculos e eventos grandes. Aprendi mais sobre os detalhes que envolvem o trabalho com dança, de maquiagem, cabelos, cenários e diálogo com outras artes da cena. Tudo feito de forma voluntária, mas que me serviu de escola tanto quanto a Escola Veiga Vale.

Durante minha trajetória entre os anos de 2010 e 2017, nas escolas da rede pública estadual, Centro de Convivência Juvenil Naly Deusdará e Escola Estadual do Setor Finsocial, eu desenvolvi trabalhos de dança em uma perspectiva escolar levando em consideração a proposta político-pedagógica da SEDUC-GO, mas sempre que podia, introduzia o jazz dentro dos processos coreográficos, visto que se trata de uma dança versátil e que dialoga com outros tipos de dança.

Imagem 3 – Autor como docente de jazz em escola de arte⁹



Fonte: Acervo pessoal do autor

No ano de 2017, tive a oportunidade de iniciar um trabalho especificamente como professor de jazz, no Instituto de Educação em Artes Professor Gustav Ritter, no bairro de Campinas, região noroeste da cidade de Goiânia-GO, em cursos livres e

⁹ No Instituto de Educação em Artes Professor Gustav Ritter, no ano de 2018 com turma de jazz infanto-juvenil.

de formação inicial continuada para crianças, adolescentes e jovens em uma proposta pedagógica diferente do que eu estava acostumado, uma proposta que visa a formação artística de maneira específica. A partir de então, tive que alterar minha prática pedagógica e elaborar aulas de jazz levando em consideração o lugar que eu estava.

Voltei a buscar livros para ampliar os conhecimentos, pois até então, eu havia vivenciado o jazz a partir de minhas experiências mencionadas anteriormente, feito alguns cursos, estudos e vivências sobre jazz, visto que minha atuação anterior com o grupo coreográfico tinha outra perspectiva. Senti a necessidade de conhecer um pouco mais sobre o que havia sobre jazz fora da realidade que eu estava.

Durante as aulas, para que não houvesse apenas repetição de movimentos específicos para progressões pedagógicas, dúvidas começaram a surgir em mim e nos/nas estudantes acerca dessa maneira de dançar. Busquei compreender o que caracterizava a dança jazz e o que a diferenciava de outras danças, dialoguei com colegas professores e professoras e pude aprender, compartilhar e assim iniciar uma jornada de estudos que até então se limitava a alguns cursos e livros.

Em 2019, participei do Congresso Internacional de jazz dance, na cidade de Indaiatuba-SP. Foi uma oportunidade de estudar jazz em um evento específico da linguagem com aulas teóricas e práticas, com profissionais brasileiros e estrangeiros. Nas vivências desse evento eu pude perceber que havia pessoas, fatos e situações que me conectavam de alguma forma com a dança jazz do meu passado.

No ano de 2020, durante a pandemia de COVID-19, participei de um grupo de estudos sobre jazz, *on line*, com parte das pessoas que estavam no congresso. Foi onde surgiu a intenção ou ideia de escrever um artigo ou projeto de pesquisa sobre dança jazz. Senti a necessidade de estudar e investigar ainda mais, diante da carência de material de pesquisa sobre a história do ensino de jazz no Brasil e motivado pela curiosidade de saber também de onde vinha o meu jazz.

No final do ano de 2021, olhando as redes sociais, tomei conhecimento do processo seletivo para o programa de pós-graduação em performances culturais da Universidade Federal de Goiás – UFG e em meio a uma tempestade de ideias pensei em voltar a fazer uma pós-graduação. Analisei o edital, retomei a escrita lá de 2020, só que naquela ocasião em formato de pré-projeto de pesquisa em uma área interdisciplinar. Um mundo de possibilidades à minha frente. Analisei os conceitos, as

linhas de pesquisa e como isso me auxiliaria na pesquisa sobre dança jazz. Por fim, fiz minha inscrição e passei no processo seletivo para o doutorado.

Antes do doutorado, a prática pedagógica na sala de aula me fez questionar o tipo de jazz que eu praticava, sua origem e seu destino. Para responder a isso, comecei a explorar minha história e prática. Aos poucos fui construindo este texto e fazendo uma espécie de resgate histórico acerca das pessoas que estariam ligadas direta ou indiretamente ao meu processo formativo em dança jazz no Brasil. E quando falo em processo formativo eu pondero não apenas as pessoas que estavam lá no início do meu aprendizado, mas aquelas que vieram antes de meu aprendizado começar, aquelas que também dividiram sala de aula comigo em cursos de formação, colegas de trabalho e a quem eu tive oportunidade de conhecer nos últimos anos e que também trabalham com jazz.

Na atualidade, com o advento da internet e das redes sociais, muitas informações que antes eram acessadas apenas através da oralidade, fotos impressas e demais documentos físicos, passaram a ser acessadas virtualmente e de forma mais rápida. Muitas pistas foram saltando da tela do computador, do celular e do tablete. Percebi a necessidade do cuidado com o tratamento das informações no tocante a veracidade de cada uma. Notei que havia um universo de possibilidades de pesquisa e que humanamente, seria impossível dar conta de sistematizar e registrar tudo.

Diante dessa realidade, eu precisava estabelecer o escopo da pesquisa e a partir disso traçar uma trajetória que me levasse a entender o processo de transmissão/ensino do jazz no Brasil. Decidi então, a partir de minha história/trajetória investigar, como artista-docente-pesquisador, uma possível história do ensino de dança jazz no Brasil, visto que eu também faço parte dessa história.

Reforço que eu não teria como trazer aqui nesse trabalho o registro completo de uma história tão diversa e com tantas personagens, mas o esforço realizado nesse trabalho foi o de, a partir dos dados coletados, com recortes das informações que obtive, contar uma possível história dentre as tantas histórias existentes e desse modo buscar entender, analisar, discutir e refletir sobre suas adaptações, modificações e manutenções e assim também auxiliar outras pessoas interessadas a investigar com outros enfoques a(s) história(s) do ensino da dança jazz no Brasil e/ou outras histórias que tem o jazz como participante.

Neste estudo não há a proposta de fixar uma linha do tempo ou sequência cronológica pontual de eventos, pois busquei focar no ensino e na transmissão de

uma cultura de dança, refletindo sobre seus desdobramentos e questões relacionadas ao seu processo transcultural, no entanto, apresento aqui algumas datas, nomes e situações para contextualizar a dança jazz em terras brasileiras levando em consideração alguns períodos históricos e lugares.

Inicialmente, ao olhar um panorama histórico, percebo que a dança jazz cênica (*jazz dance*) faz parte da(s) história(s) da dança como uma linguagem com técnica, características e metodologias, com muitas nuances históricas e que ainda hoje é ensinada em muitos lugares do mundo. Esta linguagem de dança se constitui da mistura de vários tipos de danças afroestadunidenses, danças diaspóricas e com o passar dos anos ainda foi influenciada fortemente pelas técnicas de dança moderna e do balé clássico (Stearns & Stearns, 1994, Guarino & Oliver, 2015, Boross, 2015).

Na grande mídia, a partir das décadas de 1960/1970 esta linguagem ganhou visibilidade na mídia, em filmes como “*Os embalos de sábado à noite*”, “*A Chorus Line – Em busca da fama*”, “*All That Jazz - O show deve continuar*” e “*FlashDance – Em ritmo de embalo*” trazendo à tona uma dança com técnicas sistematizadas que foram sendo criadas e proporcionaram uma certa consolidação do jazz em uma nova fase de seu desdobramento nos EUA.

A dança jazz, no final da década de 1950 em Hollywood, em Los Angeles- CA e na Broadway, em Nova Iorque-NY, começou a ser ensinada de maneira formal e se destacou como um dos tipos de dança que preparava bailarinos para atuação em filmes e espetáculos musicais. Ao longo dos anos, coreógrafos/coreógrafas com seus estilos pessoais e suas técnicas foram se tornando reconhecidos estabelecendo o que podemos considerar como uma espécie de padronização de técnicas, deslocamentos, desenhos espaciais com o corpo, velocidade, intensidade, que permitia por outro lado, estabelecer em parceria com o “apreciador” princípios para poder tratar a existência de estilos que até hoje são considerados para representar essa linguagem de dança (Henry; Jenkins, 2019; Luzio, 2023; Nava; F, 2012).

A dança jazz cênica carrega em sua formação histórica raízes africanas dentro de um processo transcultural com uma conexão caribenha, influência sul-americana, indiana e europeia (Henry; Jenkins, 2019). Daí, podemos notar que não se trata de algo exclusivamente estadunidense, mas que as influências migratórias puderam tecer nos EUA uma performance que ganhou destaques significativos pelo mundo.

A dança jazz que me propus a estudar nesse trabalho é a considerada vertente moderna e cênica. Importante destacar que historicamente, a dança jazz autêntica é uma dança social (social dance) e é a partir dela que a dança jazz cênica é criada (Guarino; Oliver, 2015). Essa criação vai acontecer através de um processo transcultural de junção com outras linguagens de danças tanto sociais quanto cênicas.

Um conceito que auxilia na discussão acerca dos levantamentos realizados nessa pesquisa é quanto a esse processo transcultural citado anteriormente. O conceito de transculturação foi usado inicialmente na antropologia por Fernando Ortiz (1940) e posteriormente por Diana Taylor (2013) em seus estudos sobre performance, bem como há registros dele também em estudos sobre literatura. A transculturação é um processo que trata sobre a junção de duas ou mais culturas para a geração de uma nova cultura a partir do agenciamento de escolhas das pessoas/povos envolvidas nesse processo (Ortiz, 1940; Taylor, 2013). O conceito foi selecionado com base no desenvolvimento da dança jazz cênica nos Estados Unidos e também seus desdobramentos no Brasil, considerando tanto como ela foi incorporada à cultura brasileira quanto os métodos empregados em seu ensino.

Considerando que a dança jazz tem suas raízes na cultura africana, é relevante ressaltar que, para identificarmos uma dança como jazz, ela deve apresentar algumas características de danças com traços das estéticas afrodiáspóricas. Essas características de africanidades podem ser notadas em algumas danças que estão relacionadas às raízes do jazz como o *Ring Shout*, o *Cake Walk*, o *Jitterbug*, o *Charleston* e o *Lindy Hop*. Essas danças sociais, ou seja, danças feitas para a convivência, prazer e encontro entre as pessoas em que o foco é a interação social, eram e algumas ainda são praticadas pela comunidade afroestadunidense e dão continuidade ao legado ancestral do dançar trazido de África.

Dentre os elementos que caracterizam a estética africana quanto a cinética, na dança jazz, é possível mencionar a polirritmia, o policentrismo, a utilização do pé plano, articulações do quadril, joelho e tornozelo flexionadas, tronco articulado e inclinado, isolamentos de parte do corpo, improvisação etc. (Acogny, 2017, Guarino & Oliver, 2015). Mais a frente retomo essas características e como elas ainda podem ser constatadas em algumas vertentes da dança jazz cênica.

Ademais, há também elementos sociais que fazem parte da concepção dessa dança. Os elementos sociais, hoje quase não mais presentes na versão cênica do jazz como, por exemplo, o senso de comunidade e a não distinção entre artista e

espectador que ainda são perceptíveis nas danças consideradas como jazz raiz (*jazz roots*) (Guarino & Oliver, 2015)(Nogueira, 2021).

Algo que também é possível notar em parte da literatura é a invisibilidade da negritude e da estética africana na construção da dança jazz cênica que tem sua origem com as danças advindas da África Ocidental, em seu processo transcultural nos Estados Unidos da América e deixa de ser reconhecida por conta da prevalência de uma perspectiva colonial e eurocêntrica.

Embora algumas pessoas saibam que a dança jazz tem raízes na diáspora africana, não há uma compreensão clara e comum do que isso significa e como ela se expressa física e emocionalmente através do movimento. Muitos dançarinos hoje não sabem que a dança jazz vem da cultura do povo negro americano porque eles foram ensinados por (principalmente) professores brancos que não incluem o contexto histórico como parte de seu ensino (tradução nossa)¹⁰ (Guarino; Jones; Oliver, 2022, p. 3–4).

A dança e música jazz surgem juntas e, posteriormente, há uma separação que leva à utilização de outros gêneros musicais com as movimentações herdadas e as características de matriz africana mantidas em algumas vertentes¹¹. O ritmo sincopado e o *suingue* promovem características indissociáveis na relação entre as duas linguagens artísticas, música e dança.

Destaco também que, com os desdobramentos da dança jazz ao longo dos anos, vários termos são designados para especificar cada período e/ou vertente. Para início de conversa, opto pela utilização do termo dança jazz cênica (*theatrical jazz dance*) que é a nomenclatura utilizada para definir a linguagem de dança sobre a qual me debruço neste trabalho (Guarino & Oliver, 2015), levando em consideração sua utilização nas últimas décadas em sua fase cênica e moderna (Robinson, 2015)(Seguin, 2017) .

No Brasil, as técnicas ensinadas nos Estados Unidos foram introduzidas tanto por bailarinos/bailarinas e coreógrafos/coreógrafas estadunidenses contratados por pessoas do Brasil para ministrarem cursos e/ou coreografarem espetáculos, quanto

¹⁰ Although some people know that jazz dance has roots in the African diaspora, there is no clear, common understanding of what that means and how it expresses itself physically and emotionally through movement. Many dancers today are unaware that jazz dance comes from Black American people and culture because they have been taught by (mostly) White teachers who do not include historical context as part of their teaching. (Guarino; Jones; Oliver, 2022, p. 3–4)

¹¹ Neste trabalho utilizarei o termo vertente metaforicamente para ilustrar diferentes perspectivas da linguagem artística, dança jazz, como técnicas de execução de movimento, que naturalmente sofreram diversas influências e modificações em sua trajetória desde antes do século XVIII até a atualidade.

por pessoas brasileiras que também tiveram a oportunidade de ir aos EUA para estudarem jazz e o retransmitirem em nosso país. É importante destacar que a maioria das pessoas que tiveram oportunidade de ir aos EUA para aprender a dançar jazz eram pessoas brancas com certo poder aquisitivo que as possibilitava esse trânsito. Destaco também que esse marcador reverbera até os dias de hoje com o fato de o jazz ser ainda entendido e visto com uma dança acessada por pessoas com certo poder aquisitivo em grande parte das escolas de dança.

A introdução da dança jazz cênica no Brasil deu-se, sobretudo a partir das décadas de 1960, 1970 e 1980, por meio de um viés marcadamente elitizado. Nesse período, o acesso à técnica e à estética do jazz estadunidense era restrito a uma parcela da população com elevado poder aquisitivo, uma vez que o aprendizado consistia fundamentalmente na contratação de profissionais estadunidenses ou na realização de cursos nos Estados Unidos, o que implicava custos significativos com passagens aéreas, estadia, alimentação e taxas de estudo. Paralelamente, a vinda de professores estrangeiros ao Brasil era frequentemente impulsionada pelo sucesso comercial e artístico que já haviam alcançado em seu país de origem, configurando um processo de importação cultural como garantia de legitimidade e qualidade associada ao “original” de sucesso.

Esse movimento esteve inicialmente circunscrito à classe média artística vinculada à televisão e aos grandes musicais de teatro, espaços que, por sua própria natureza, reproduziam as hierarquias sociais e econômicas vigentes. Assim, a difusão da dança jazz cênica no Brasil não apenas refletiu, mas também consolidou um modelo de acesso cultural restrito, evidenciando como as elites brasileiras historicamente se apropriaram de manifestações artísticas estrangeiras como símbolo de distinção e modernidade, ao mesmo tempo em que relegavam a maior parte da população à condição de espectadora ou excluída desse processo formativo.

Professores renomados de dança jazz vieram ao Brasil para disseminar suas metodologias, incluindo figuras como Lennie Dale, que contribuiu muito para a difusão da dança jazz cênica no Brasil e para o processo transcultural das danças brasileiras com a dança jazz, além de sua atuação no grupo performático Dzi Croquettes. Outro nome importante é de JoJo Smith, um afro-estadunidense que desempenhou um papel significativo no desenvolvimento da dança jazz tanto nos EUA quanto no Brasil. Aliados a esses nomes há muitos outros que serão destacados ao longo deste trabalho que contribuíram para que a dança jazz pudesse ser disseminada pelo país.

No Brasil, especificamente, notei que, poucos autores/autoras registraram parte dessa história e ainda há carência de trabalhos que deem conta de traçar um panorama do ensino do jazz no Brasil. Atualmente, há registros em inglês sobre a história da dança jazz nos EUA e alguns registros em espanhol e francês, o que limita em parte a alguns professores, professoras, estudantes, bailarinos e bailarinas o acesso ao conhecimento histórico, à parte das técnicas codificadas e ao contexto do surgimento de uma dança que ainda hoje se faz presente em grandes festivais, mostras de danças, em escolas de dança, em escolas formais, em espetáculos, na TV e nas mídias sociais.

Para entender um pouco sobre o processo de transmissão ou ensino da dança jazz, busquei como apoio o campo interdisciplinar dos estudos da performance, visto que se trata de uma linguagem artística que tem diversas nuances. Os estudos da performance são colocados aqui como uma possibilidade metodológica para a compreensão da dança jazz como performance de origem afroestadunidense inserida no Brasil e que aqui se estabeleceu até os dias de hoje.

A dança jazz pode ser reconhecida como atos de transferências vitais, no âmbito dos estudos da performance, visto que traz consigo um repertório acumulado não apenas de técnicas, metodologias, mas de história, inovação e contextos específicos que não podem ser ignorados nem podem deixar de ser socializados como vem acontecendo há anos, em que se omite parte da origem e dos artistas afroestadunidenses por conta de um racismo estrutural que ainda hoje é presente nessa prática artística (Taylor, 2013).

Levando em consideração a performance como "um objeto e/ou forma de operar o conhecimento que transita pelos estudos transculturais e étnicos" (Taylor, 2013, p. 27) e que conta com o corpo na transmissão do conhecimento (incorporação), entende-se que o estudo da dança jazz como performance se justifica pela necessidade de registro, reflexão e discussão acerca dos temas que fazem parte dessa arte que é ensinada em escolas e estúdios de dança pelo Brasil. A pesquisa, os estudos e produções em performance possibilitam a dança jazz, assim como a outras artes, essa aproximação entre os artistas e academia, e dessa forma estabelece uma relação de possível fortalecimento e valorização do conhecimento que vem sendo construído e vivenciado historicamente.

A partir do entendimento da dança jazz como uma performance, notei a necessidade de uma investigação, de um estudo, discussão e reflexão para que não

se ficasse apenas no repasse e reprodução de movimentos na sala de aula e cursos de curta duração. Há uma história, um contexto que levou a codificação de movimentos que são repassados, construídos, des/reconstruídos, há artistas que protagonizaram um movimento de consolidação da dança jazz no Brasil que precisam ser re/conhecidos e carecem registro de parte de suas trajetórias, bem como destaque no desenrolar da história.

Este trabalho é um esforço para tentar entender os desdobramentos acerca do ensino da dança jazz e buscar promover a compreensão acerca da experiência e vivência de estudantes, professores e professoras com a linguagem. Para isso realizei a tentativa de traçar um panorama histórico sobre o processo de transmissão da dança jazz no Brasil, bem como um levantamento acerca das características existentes quanto às influências, contextos sociais e políticos visando a promoção de uma análise e reflexão à luz dos estudos da performance.

A história da dança jazz possui registros que são levados em consideração neste estudo. Autores como Lindsay Guarino e Wendy Oliver (Guarino; Oliver, 2015) junto com Carlos Jones (Guarino; Jones; Oliver, 2022), Jean and Marshall Stearns (Stearns; Stearns, 1994), Bob Boross (Boross, 2015a) e (Boross, 2015b), Dollie Henry & Paul Jenkins (Henry; Jenkins, 2019) Éliane Seguin (Seguin, 2017) dentre outros com artigos, dissertações e produções acadêmicas sobre dança jazz são considerados na construção deste trabalho. Especificamente, no Brasil, autoras como Ana Mundim (Mundim, 2005), Marcela Benvegnu (Benvegnu, 2011), Lenise Nogueira (Nogueira, 2021), Aline Sezerdelo (Vilaça, 2016), Susan Santos (Santos, 2023) entre outros trazem registros importantes quanto aos principais nomes e percepções acerca da dança jazz no Brasil.

A dança jazz pode ser considerada uma performance por não ser apenas objeto de estudo, mas uma maneira de estar no mundo que ao se desdobrar provoca novas experiências (Hartmann; Langdon, 2020) que carece de estudo, análise, discussão e propagação. É importante que se entenda que a dança jazz pode ser encarada como uma performance por trazer consigo experiências históricas, sociais, políticas impressas nos corpos de seus praticantes que são influenciados e influenciam com seus movimentos o contexto em que estão e repassam durante os anos essa cultura de movimento que sofre alterações levando em consideração a evolução da sociedade.

A ideia de uma pesquisa acerca das experiências/vivências tem como intuito de compreender contextos de antes e da atualidade, buscando proporcionar reflexões acerca dos conhecimentos já construídos historicamente.

A dança jazz traz uma gama de oportunidades de estudos, mas a forma como ela é transmitida é o ponto principal desta pesquisa. O ato de ensinar tem características que marcam uma sociedade e influenciam nos comportamentos de todas as pessoas envolvidas nesse processo, visto que há formas diferentes de se ensinar/propagar, bem como influências diversas.

Para alcançar os objetivos que me propus nesse trabalho, realizei uma pesquisa qualitativa e interpretativista¹² focada no ensino da dança jazz no Brasil. A execução da pesquisa teve caráter explicativo e incluiu um levantamento bibliográfico abrangente sobre o problema em questão, visando discussão, análise e fundamentação teórica. Foram consultadas produções nacionais e internacionais que registram a história do ensino da dança jazz. Os registros bibliográficos considerados incluem livros, dissertações, teses, artigos científicos, revistas, jornais, vídeos, entre outros.

Foi importante também olhar, apreciar, analisar e questionar os movimentos de antes e de agora da dança jazz, com intuito de saber para onde está se deslocando essa dança e como os bailarinos/bailarinas e professores/professoras a percebem. De acordo com Hartmann:

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

A dança jazz tem uma tradição de ensino tanto nos EUA quanto no Brasil e é importante conhecer as bases que se consolidaram e até mesmo possíveis tecnologias de ensino que foram agregadas, elaboradas e ressignificadas para que o ensino alcançasse os objetivos propostos no que diz respeito à aprendizagem, bem como quais as alterações perceptíveis com o passar do tempo. É importante dizer que todos os itens apresentados quanto ao ensino também devem ser sempre levantados,

¹² Visando documentar e identificar o que significam os eventos, situações e experiências no que se refere a dança jazz por meio de observação participante e etnometodologia.

analisados e discutidos, visto que eles podem estar enviesados por padrões culturais e epistemologias específicas (Silva, 2012).

Esse trabalho se configura com uma experiência de performance etnográfica (Micu, 2022) em que me coloco como pesquisador e co-participante (Conquergood, 2013) por investigar uma comunidade da qual faço parte e a quem quero ter o privilégio de registrar e proporcionar como artista-docente-pesquisador um material que auxilie na compreensão da dança jazz no Brasil.

Durante a pesquisa de campo, a partir do discurso dos/das entrevistados/entrevistadas pude notar a existência de algumas metodologias específicas criadas e utilizadas por cada um/uma para a transmissão da cultura de dança jazz e as consequências artísticas, políticas e estéticas que possibilitaram reflexões acerca do legado de personagens importantes dessa história.

Todavia neste trabalho, não foi possível dissecar as metodologias existentes no Brasil quanto ao ensino de jazz, mas a intenção foi a elaboração de uma análise acerca das formas de transmissão percebidas na análise de discurso na pesquisa de campo. Para isso foram realizadas entrevistas com personagens significativos na história da dança jazz no Brasil, como professores/professoras, coreógrafos/coreógrafas e bailarinos/bailarinas com registros em áudio, vídeo e escrito.

Como estratégia metodológica, foram também realizadas análises de artigos de jornais e/ou revistas, vídeos da rede social *Youtube*, fotos e vídeos de arquivos pessoais das pessoas entrevistadas e de outros repositórios, demais redes sociais e sites com informações acerca da pesquisa.

Um método de entrevista que utilizei em minha pesquisa foi a entrevista semiestruturada. Elaborei um roteiro com perguntas-chave, mas mantive a liberdade para ajustar o encaminhamento da conversa, incluir perguntas complementares e aprofundar as respostas espontâneas dos entrevistados. Por meio desse método, consegui favorecer um diálogo mais natural, explorar nuances do tema de estudo e obter dados ricos e contextualizados, o que se mostrou adequado para o tipo de pesquisa que desenvolvi.

As pessoas participantes dessa pesquisa foram acessadas publicamente sem haver necessidade de interação mediada pelas instituições nas quais elas atuam como profissionais. O contato aconteceu previamente via telefone ou aplicativo de mensagem instantânea em que expliquei minimamente a pesquisa e realizei

posteriormente o convite. Conforme o aceite do convite, as entrevistas foram agendadas em local sugerido e de fácil acesso e comodidade ao entrevistado/entrevistada ou até mesmo virtualmente. No momento da entrevista foram apresentados o Termo de Consentimento Livre e Esclarecido - TCLE e a proposta de organização da entrevista (ajustes para gravação, esclarecimentos acerca da questão ética, riscos e benefícios da pesquisa etc.).

Não foi possível ir à todas as regiões do país, que tem uma dimensão continental, para observar e realizar as entrevistas com os participantes propostos. A intenção foi de ir, prioritariamente ao eixo Rio-São Paulo para entrevistar os professores e professoras, coreógrafos e coreógrafas que tem uma história com essa dança e que contribuíram com seus relatos para este estudo.

Eu sei e entendo que a dança jazz não está apenas nessas regiões, mas a intenção de ir a elas presencialmente foi com intuito também de poder acessar materiais físicos não disponibilizados que pudessem ser agregados a esse trabalho.

Posso afirmar também que ir presencialmente a esses lugares, dá se pelo fato de que foi através das pessoas interlocutoras de lá que o jazz ganhou proporções nacionais, chegou a mim e ainda hoje, esses lugares ainda são considerados polo de propagação dessa linguagem de dança para o resto do país.

Houve também possibilidades de entrevistar participantes em outras regiões, como professor Eusébio Lobo na Ilha de Itaparica-BA (presencialmente) e Fábio Bianchini em Porto União-SC (*on line*). Destaco que também realizei outras entrevistas *on line* com participantes que trouxeram contribuições significativas para este trabalho.

A relevância histórica do eixo Rio-São Paulo ultrapassa a mera localização geográfica, constituindo-se como um lugar de produção e que conforme Matheus Ramos detém a hegemonia sobre a formação profissional, a visibilidade acadêmica e a distribuição de sentido sobre o que é a nação (Ramos, 2022). No entanto, a intenção nesse trabalho não é reafirmar esses lugares como centro, mas contar que houve e ainda há influência significativa desses lugares na dança jazz no restante do país.

Alguns docentes de jazz e nascidos em outras regiões buscaram e alguns ainda buscam a "chancela" das instituições paulistas ou cariocas para obter certo reconhecimento. Quero destacar que pelo fato de a região escolhida ser uma região que por muito tempo ditou e para alguns ainda dita o que se considera brasileiro/a e de certo modo ignora as descontinuidades e singularidades, nesse trabalho busco

mostrar que as colaborações ora iniciadas no Rio de Janeiro ou em São Paulo ganham seus desdobramentos em outras regiões do Brasil.

Ao nomear esse trabalho como *Trajétoria(s) da dança jazz cênica no Brasil: ensino, história e performance*, tenho a intenção de mostrar como a dança jazz mesmo sendo fomentada inicialmente em cidades como Rio de Janeiro-RJ e São Paulo-SP se espalhou pelo país e me alcançou em uma cidade no interior da Amazônia no início de minha trajetória. Assim como pode ter atingido e atingiu outras pessoas em outros diversos cantos do Brasil.

Na trajetória de desenvolvimento dessa pesquisa, além de ter tido a oportunidade de ir às cidades de Rio de Janeiro-RJ, São Paulo-SP e Salvador-BA, fui contemplado com uma bolsa de estudos do Programa de Doutorado Sanduíche no Exterior – PDSE da Coordenação de Aperfeiçoamento de Pessoal de Nível Superior – CAPES para realizar meu estágio doutoral na Northwestern University em Chicago, Illinois nos Estados Unidos. Na Northwestern University fui acolhido pelo Professor Doutor Thomas DeFrantz em seu laboratório, o SLIPPAGE, que fica na Escola de Comunicação da NU, no Departamento de Estudos da Performance.

Professor Thomas é uma referência em estudos sobre dança e performance nos Estados Unidos. A oportunidade de conhecê-lo e vivenciar esse intercâmbio me possibilitou entender um pouco sobre o contexto da constituição da dança jazz cênica, ter acesso a pessoas que são especialistas em danças negras estadunidenses e assim entender as diferenças quanto aos desdobramentos e os processos que compõe o jazz que fazemos hoje em muitas salas de aula e palcos no Brasil.

A possibilidade de utilização da lente dos estudos da performance para analisar a forma de transmissão de conhecimentos historicamente construídos acerca de uma dança tem aqui nessa tese também a intenção de enriquecer o debate acerca do quanto a transculturação é um processo que pode favorecer decisões políticas e assim possivelmente direcionar uma performance de acordo com o tempo, o lugar e as pessoas participantes.

No capítulo um, há um levantamento acerca do que é dança jazz contextualizando sua fase/tipologia estudada nesse trabalho e alguns registros acerca do ensino dessa linguagem, bem como algumas questões que a permeiam enquanto performance. A intenção nesse capítulo é que se note que a dança, e mais especificamente a dança jazz é uma linguagem que se permite influenciar e evolui a partir do acolhimento de nuances advindas de sua relação nos contextos em que é

inserida. A intenção é analisar a dança como uma performance em seu processo de transmissão.

No capítulo dois, há um apanhado acerca do campo dos estudos da performance e de como ele fornece uma perspectiva valiosa para entender a dança jazz no contexto brasileiro. Embora seja possível utilizar ferramentas de pesquisa de outros campos, como a educação, para analisar aspectos do ensino, é desafiador compreender que a transmissão de uma performance é peculiar e envolve uma variedade de elementos. Uma abordagem interdisciplinar, à luz dos estudos da performance, possibilita uma discussão mais ampla, indo além de uma única perspectiva de estudo. Desse modo, é plausível examinar as possíveis mudanças ao longo do tempo e do espaço que emergem da análise dessa prática.

No capítulo três, nota-se como no Brasil, aconteceu o processo de transmissão/propagação da dança jazz quanto a formação artística e profissional, quais pessoas que contribuíram nesse processo performático e o que ainda pode se observar que permanece ao longo da história quanto ao ensinar e aprender jazz. Analiso a dança jazz, suas influências e contribuições na cultura e o quanto ela foi e ainda é utilizada no cenário artístico nacional. Trago também uma discussão do ensino de jazz, suas impressões e desdobramentos, levando em consideração os discursos coletados nas entrevistas e a verificação do que ainda é preservado do legado das estéticas afrodiáspóricas em detrimento das danças canônicas, bem como se há, na concepção desses profissionais contribuições da cultura brasileira na dança jazz e suas vertentes executadas hoje no Brasil.

Nesse trabalho busco apresentar como se constituiu o processo de ensino da dança jazz cênica no Brasil ao longo das últimas décadas, considerando seus contextos históricos, sociais e políticos, e quais escolhas pedagógicas, metodologias e modos de transmissão foram produzidas. Busquei também compreender de que maneira o jazz cênico, ao ser ensinado no país, passou por processos de transculturação, incorporando musicalidades, corporalidades e estéticas brasileiras, bem como os efeitos dessas operações na forma como essa linguagem é ensinada e reconhecida.

Busco aqui entender em que medida o ensino de dança jazz cênica torna explícitas ou mantém silenciadas suas origens afrodiáspóricas e que efeitos isso produz em termos de apagamentos, racismo e disputas de narrativa na dança. Além disso, proponho problematizar se posso afirmar a existência de uma “dança jazz

brasileira” no campo cênico e, caso essa ideia se sustente, quais seriam, a meu ver, suas principais características; caso contrário, como compreendo os “sotaques” brasileiros que se desenham em uma linguagem frequentemente tomada como universal.

Para concluir apresento um panorama acerca das perspectivas sobre a dança jazz a partir das falas das pessoas interlocutoras, bem como possíveis direcionamentos para um ensino de jazz levando em consideração os desafios levantados neste estudo.

2 VAMOS DO INÍCIO... 5, 6, 7 E 8!

Em sala de aula, mesmo diante de todas as demandas, por vezes busquei ensinar, pesquisar e aprender sobre a origem e o legado da dança com a qual trabalho. Como professor, tenho que lidar com todas as demandas específicas do trabalho e falar sobre a origem dos movimentos e da história que construiu a dança que está sendo executada acaba se tornando um desafio diante dos objetivos de trabalho propostos para o ano letivo, que por vezes são direcionados a produtividade em detrimento de uma formação que considere a compreensão acerca da cultura e da sociedade (Vargas; Figuerôa; Correia, 2023).

Posso afirmar que essa não é uma exclusividade do universo das aulas de dança jazz, mas noto que outras linguagens de dança, dentro ou fora do viés canônico, focam no ensino e transmissão de técnicas em detrimento de uma contextualização do que está sendo ensinado. Diante dessa problemática percebi a demanda quanto a possibilidade de realizar estudos, que pudessem ser acessíveis a pessoas que como eu, dançam, ensinam, aprendem e vivenciam a dança jazz e sentem falta de uma contextualização acerca da arte que fazem.

Considero importante ajuntar parte significativa dos conceitos registrados acerca do que é dança jazz para que possamos juntos ter ciência acerca do que essa linguagem de dança é, ou se propõe a ser num universo de danças codificadas e cênicas, visto que a fase e/ou tipologia sobre a qual esse trabalho se debruça é uma considerada cênica, pois a dança jazz sai de um contexto comunitário e é levada para as salas de aula dos estúdios, escolas de dança, palcos e filmes.

Ressalto também que é desse modo cênico, que essa dança começou e ainda é ensinada no Brasil – codificada, hibridizada, em parte embranquecida e em parte com elementos de danças diaspóricas e afro-estadunidenses. Uma dança que encontra aqui várias outras danças diaspóricas e hibridizadas, legado da colonização europeia e das modificações sociopolítico-econômicas.

Primeiramente, é relevante destacar que a origem da dança jazz remonta à diáspora dos povos da África Ocidental para o continente americano, com ênfase na América do Norte. Esses povos escravizados foram trazidos cada qual com sua cultura, religião, costumes e danças. Em um contexto de interação forçada, promovido pelo encontro dos povos sequestrados das diversas regiões da África Ocidental com a cultura europeia colonizadora, uma nova configuração cultural contribuiu com o

surgimento de diversos costumes, músicas, danças etc. e é nessa conjuntura que surgem entre os séculos XVIII e XIX a música e a dança jazz.

A dança jazz inicialmente era dançada com a música jazz, visto que estas duas manifestações artísticas se consolidaram numa perspectiva comunitária de serem executadas em eventos e festas, antes menores e em algumas regiões e posteriormente em grandes salões de bailes ou em guetos e desse modo suas características tinham traços específicos e reforçados das estéticas afrodiáspóricas. Esta fase ou tipologia de dança jazz é chamada por estudiosos como jazz roots (jazz raiz) ou jazz autêntico que é a forma considerada inicial desse tipo de dança (Guarino & Oliver, 2015; Nogueira, 2021).

Várias danças afrodiáspóricas com diversas configurações de movimento passaram a ser nomeadas por seus praticantes para identificar as modificações ao longo do tempo, como o *Ring Shout*, *Cake Walk*, *Charleston*, *Lindy Hop*, etc.; Esses são apenas alguns nomes das danças dentro do universo de danças afrodiáspóricas que se agregam a *jazz roots* e é a partir dessas danças executadas em grande parte pelo povo afroestadunidense de forma comunitária nos campos de plantação, nas praças, nas ruas e nos salões de festa, como o Savoy, na cidade de Nova Iorque, mas especificamente no bairro do Brooklyn, aqui já a partir da década de 1940.

Quando se fala de dança cênica, é importante trazer a reflexão acerca do termo cênico. Esse termo está intrinsecamente ligado a reflexividade social e a separação deliberada da vida cotidiana. Victor Turner pondera que tudo que é cênico propõe uma separação física e funcional entre a plateia e o elenco, bem como destaca que as ações cênicas (comportamento restaurado) são ensaiadas e preparadas, distinguindo-se da espontaneidade da vida comum (Turner, 2015).

Há, de certo modo, um tipo de fronteira entre o que se consideram como danças sociais e as danças cênicas. A dança jazz autêntica é considerada em sua essência como uma dança social que tem diversas vertentes que surgem de suas interações e desdobramentos sociais e vai se diferenciar da dança jazz cênica que também é nomeada moderna por alguns autores (Stearns; Stearns, 1994) (Guarino; Oliver, 2015) pelo fato de ser uma versão para o palco, fruição e entretenimento. Opto por nesse trabalho pela utilização do termo cênico como uma forma de delimitar o lugar da dança jazz sobre qual se debruça esse trabalho.

“Apesar da dança e música jazz serem enraizadas na cultura africana ocidental, é na mistura dos movimentos de músicas africanas diáspóricas e europeias

nos Estados Unidos da América que se criou o jazz” (tradução nossa) (Guarino; Jones; Oliver, 2022, p. 6). Assim, podemos afirmar que a dança jazz “nasce” nos EUA, visto que é lá que acontece o processo transcultural que vai fomentar seu surgimento com a junção dos elementos da cultura africana, com os da cultura europeia, bem como os demais traços culturais já existentes nos EUA na época de seu aparecimento. Mesmo diante da opressão e segregação vivenciadas pelo povo negro durante o período da escravidão, esse povo conseguiu expressar suas danças de maneira social em círculos, praças, clubes e eventos. Vale salientar que a importância e as formas de manifestação da dança nas culturas africanas diferem significativamente das adaptações realizadas nas terras para as quais essas populações foram levadas como povo escravizado.

Éliane Seguin (2017) pontua que “No universo escravagista os cantos, as danças e os ritmos negros participaram da criação de uma identificação comunitária e preencheram várias funções: meios de comunicação, sátiras, expressões de sentimentos, incentivo ao trabalho e simplesmente prazer” (tradução nossa)¹³ (Seguin, 2017, p. 45). A dança do povo negro escravizado não apenas representava uma ressignificação do trabalho, mas também servia como meio de articular suas tristezas e esperanças. Essa expressão artística manifestava uma dimensão estética única, buscando aliviar as dores por meio da execução de movimentos que, por sua vez, facilitavam a realização das atividades laborais. Como exemplo, Seguin (2017) fala sobre o *Coonjine*, um canto dançado pelos escravizados de cidades portuárias do Rio Mississippi, realizado para coordenar seus movimentos na estreita passarela de madeira que ligava o barco à terra enquanto carregavam fardos pesados de algodão.

O *shuffle*, um movimento rítmico dos pés, exigia precisão temporal combinada com uma execução específica de movimentação para evitar quedas bruscas na água ou lesões, uma vez que era realizado em uma prancha. Para evitar colisões ou serem arremessados para longe, os praticantes deslizavam os pés ao longo da prancha enquanto seguiam uma música cujo ritmo dependia dos *shuffles* e do balanço dos ombros. Ao longo do tempo, o *shuffle* foi integrado ao vocabulário de movimento das danças afroestadunidenses e permanece, até os dias de hoje, como uma técnica fundamental no sapateado estadunidense (*Tap dance*) e em diversas outras danças

¹³ « Dans l’univers esclavagiste, les chants, la danse et les rythmes noirs participeront à la création d’une identification communautaire et rempliront de nombreuses fonctions: moyens de communication, satires, incitation au travail, et tout simplement plaisir. » (Seguin, 2017, p. 45)

urbanas. As músicas e as danças afroestadunidenses estavam sempre ligadas a realidade da vida do grupo que as executava.

No encontro com os colonizadores, as pessoas escravizadas foram expostas aos elementos da cultura branca e gradualmente absorveram essas influências, à medida que suas próprias memórias cediam lugar a novos conhecimentos, muitas vezes por necessidade de sobrevivência. Seguin (2017) afirma que “a cultura africana original, parcelada e fragmentada, dá lugar de forma imediata às contribuições ocidentais¹⁴” (tradução nossa) (Seguin, 2017, p. 29). Ao mencionar que a cultura estava parcelada e fragmentada, a autora alude à separação dos povos africanos de suas comunidades originárias durante a diáspora.

Nos Estados Unidos, após o período de escravidão, o povo negro ainda viveu e vive a segregação racial antes descarada, hoje disfarçada devido as leis e a luta por igualdade, e desde àquela época até a atualidade toda manifestação com estética afrodiáspórica sofria/sofre preconceito e acaba sendo explorada e/ou “embranquecida” para ser aceita.

Como exemplo, vale lembrar os *blackfaces* situação em que homens brancos pintavam seus rostos de preto para subirem aos palcos e fazerem apresentações se passando por negros e os imitando, por vezes de forma pejorativa, visto que homens negros eram proibidos de subir ao palco para realizar qualquer tipo de apresentação. Sendo que isso só mudou, depois que essas apresentações ora itinerantes, ora fixas em teatros, já não geravam o mesmo lucro de antes. Dessa forma, homens negros puderam subir aos palcos para se apresentarem, mas desde que também falassem mal de si próprios ou de seus semelhantes para terem plateia. Apesar dessa mudança e desse problema a arte do povo preto não deixou de ter visibilidade provenientes de uma cultura de resistência e persistência (Cayou, 1971).

É perceptível que quando diferentes grupos culturais se encontram, surgem danças para uma variedade de contextos, tanto para celebrações quanto para performances cênicas. No entanto, muitas vezes, o que está por trás dessas performances cênicas é silenciado, esquecido ou até mesmo apagado, com o objetivo de manter um *status quo* de predominância branca.

É importante lembrar que o jazz não se compõe apenas de elementos da cultura africana ou afrodiáspórica. Para ser jazz, ele requer transculturação com

¹⁴ « La culture africaine originelle, morcelée et fragmentaire, va se trouver immédiatement gauchie par les apports occidentaux. »(Seguin, 2017, p. 29)

outros elementos culturais, e ao longo dos anos, diversas colaborações foram incorporadas nesse processo transcultural, influenciado pelas realidades sociais e culturais. O jazz se permite ir além do encontro dessas culturas e se abre a novas perspectivas ao longo do tempo. (Crosby & Moss, 2015).

Ao falar de música jazz é importante levar em consideração que ela é baseada na execução de dois padrões simultâneos, um contra o outro. Um padrão repete o ritmo base, enquanto o outro é sobreposto a ele, criando um padrão em constante mudança. Essa concepção da música jazz foi apresentada por Billy Siegenfeld a partir de um artigo escrito por Marshall Stearns na década de 1950 (Siegenfeld, 2015). Levando em consideração essa concepção, surge um fenômeno que define a música e a dança jazz: o suingue. O suingue pode ser encontrado tanto em frases musicais quanto em frases coreográficas.

O suingue e o ritmo sincopado são elementos que auxiliam na composição tanto na música quanto na dança e conferem identidade a esse fazer artístico. A música e dança jazz caminharam juntas por um bom tempo, no entanto, com os desdobramentos da dança jazz para uma vertente cênica, outras músicas começaram a ser utilizadas para se dançar o que antes era dançado apenas com música jazz.

A dança e a música jazz são parceiras conceituais que se alimentam do mesmo processo de reinvenção quando nos referimos à improvisação (Nogueira, 2021). Elas também são um reflexo dos tempos, visto que sempre se desdobram e mudam.

A improvisação na dança é um procedimento de linguagem cênica que vai além da mera combinação livre de passos codificados. Ela é uma possibilidade de reencontro com as origens históricas da dança. Desde os primórdios, os movimentos surgiam, inventados no calor da ação para fins de comunicação e sobrevivência, fundamentados no princípio do jogo (Elias, 2015). Com o passar dos tempos e com a sistematização da dança jazz em uma vertente cênica, a improvisação passou a auxiliar no processo de consolidação permitindo o encontro de possibilidades de movimentos de uma dança social, só que agora com uma perspectiva teatral.

A dança jazz autêntica sempre contou com jogos de improvisação em suas práticas sociais e isso também de certo modo foi levado, não na mesma intensidade, para a dança jazz cênica. O movimento improvisado, quando executado, prioriza intensidades sobre técnica mecânica e isso facilita

Com as mudanças no mundo da música e o surgimento do *rock'n'roll*, as canções muitas vezes escolhidas para se dançar o jazz cênico já não seguiam o padrão de música jazz, visto que a configuração do ritmo era outro. Coreógrafos/as passaram a fazer escolhas musicais distintas e tanto nos EUA, quanto aonde iam, levavam essa nova perspectiva de se dançar jazz com outras músicas.

A abertura do jazz para as influências ao longo dos anos permitiu que dança e música pudessem seguir seus caminhos sem que obrigatoriamente uma dependesse da outra para ser executada. A dança jazz cênica manteve alguns elementos de sua vertente raiz (*roots*) como a polirritmia, e se permitiu diversos desdobramentos que acontecem até a atualidade.

Na contemporaneidade, grande parte das vertentes de dança jazz cênica quase não utiliza mais de música jazz para a execução de coreografias como resultado de desdobramentos levando em consideração os contextos culturais ao longo dos anos.

Cabe uma reflexão importante levantada por pesquisadores como Billy Siegenfeld que defende que para ser dança jazz, ela precisa ter uma conexão importante com as características musicais da música jazz (Siegenfeld, 2015). É importante ter em mente que as características musicais do jazz como o swingue, a ritmicidade e a improvisação também podem ser exploradas em outras categorias musicais mantendo assim as características e o nome da dança como jazz.

Em outros estilos musicais a dança jazz consegue ser jazz, no entanto, é importante delimitar que características como o swingue, a ritmicidade (polirritmia) e a improvisação continuam presentes. Foi possível e ainda o é, ver várias denominações para dança jazz como jazz funk, street jazz, jazz comercial, jazz contemporâneo, jazz para musicais, no entanto é importante termos em mente que a palavra jazz não serve para nomear de forma indiscriminada qualquer dança como jazz. É importante termos em mente que para ser jazz uma dança precisa carregar características que lhe possibilitem ter essa denominação.

Ao se falar de jazz em 2026, há para algumas pessoas, uma visão acerca de uma dança que tem ensino sistematizado, faz parte da concepção coreográfica de espetáculos musicais, espetáculos de dança e de intervenções artísticas em diversas mídias. Mas como a dança jazz chegou a essa configuração atual e por que se diferencia do que foi mencionado anteriormente como dança social?

Os desdobramentos foram acontecendo ao longo dos anos influenciados pelas diferentes realidades sociais. Aqui pondero o quanto as escolhas que levam ao processo de transculturação tiveram e ainda tem papel importante. Ao se falar de uma vertente cênica de jazz, levamos em consideração que devido o processo de colonização o padrão estético adotado nos palcos por muitos anos foi o europeu.

É importante que esse conhecimento seja compartilhado com todas as pessoas interessadas em dança jazz e nas salas de aula com estudantes dessa linguagem e suas vertentes, para que haja reconhecimento das origens de uma dança que acontece ao longo dos anos em diversos contextos e por muito tempo teve negligenciada sua origem e o contexto histórico de seu surgimento e desdobramentos.

2.1 Um Jazz cênico

A dança jazz passa por mudanças significativas após as duas guerras mundiais. Ao sair dos salões e vir para uma perspectiva cênica ela deixa de ter traços importantes com as sociabilidades que fundamentaram as estéticas afrodiáspóricas como a interação social proporcionada na troca existente entre os pares, a improvisação passa a perder a importância dentro da execução da dança, bem como toda a dinâmica de pergunta e resposta¹⁵ deixa de acontecer, sendo essa última ainda mantida em algumas danças urbanas atualmente numa perspectiva social.

Na fase considerada por alguns autores como fase moderna da dança jazz (Seguin, 2017)(Guarino; Oliver, 2015), os elementos utilizados pelas danças que já eram executadas cenicamente como o balé em sua tradição clássica e a dança moderna passam a ser utilizados para nomear as movimentações de jazz dos salões de festas para o ensino em escolas, estúdios de dança e execução nos palcos, em musicais e nos filmes. Há a partir disso, um movimento de popularização dessa linguagem nas escolas de dança estadunidenses, e com isso, a necessidade de tornar comercial a forma de se ensinar dança jazz.

Quando se trata da dança na perspectiva cênica, Seguin (2017) pontua que há dois lados que precisam ser destacados:

¹⁵ Pergunta e resposta é uma dinâmica em que uma pessoa realiza um comando vocal e há uma resposta corporal e/ou vocal ou as duas simultaneamente.

1) As produções coreográficas da indústria do entretenimento – tem foco em produtos que proporcionem ao público prazer e entretenimento, sem a necessidade de reflexão acerca do mundo.

2) As danças ligadas ao campo artístico – no que se refere ao cuidado de pesquisa de movimento que serão organizados visando proporcionar uma reflexão acerca de um determinado tema da atualidade.

A dança jazz, especialmente em contextos de show, televisão, musicais, videoclipes, festivais e grandes espetáculos, entra implicitamente no campo da cultura de massa e do entretenimento.

Segundo Umberto Eco (2011) a cultura de massa é composta de elementos culturais produzidos industrialmente para um público amplo e heterogêneo, via meios de comunicação de massa, caracterizados pela serialidade, reprodutibilidade, técnica e orientação ao entretenimento e ao lucro.

A dança jazz cênica incorpora elementos de diversas tradições, incluindo danças orientais, balé clássico, dança moderna estadunidense e diferentes vertentes do jazz autêntico, a fim de desenvolver um vocabulário de movimento voltado para apresentações artísticas. Essa versatilidade, por vezes pode ser entendida de forma equivocada como uma forma de simplificação para assimilação por parte de uma plateia/audiência.

Na fase da dança jazz cênica moderna, elementos sociais anteriormente observados, como dançar em círculo ou com pares, são substituídos por apresentações voltadas para uma frente única, seja para um espelho em estúdio de dança ou para uma plateia. A improvisação continua a ser uma característica, porém, ela compartilha espaço com propostas coreográficas destinadas a grupos de pessoas ou a dançarinos individuais. Essas mudanças refletem alterações tanto na linguagem cultural quanto social da dança. No desenvolvimento da dança jazz cênica, especialmente na dança jazz na fase moderna, os elementos previamente considerados autênticos passam por uma reorientação significativa.

A dança jazz passou a fazer parte dos estúdios de dança e ambientes formais de educação, trazendo consigo uma abordagem sistematizada no ensino e na transmissão, considerando a hibridização resultante de um processo cultural histórico levando em consideração um sistema de ensino embranquecido que em muito tolheu a estética afrodiaspórica.

Quando trago essas características referente ao ensino procuro destacar que em sala de aula, ao ensinar os movimentos de dança jazz cênica é possível ressignificar o fim para o qual ela foi criada, para o entretenimento. Ao abordar o entretenimento, deve-se considerar sua natureza ambígua: por um lado, pode contribuir para a passividade da audiência e dos participantes; por outro, pode viabilizar espaço para uma análise crítica dos conteúdos apresentados.

A possibilidade de ressignificar produtos de massa através de leituras irônicas ou subversivas e de apropriações críticas dá a quem trabalha com a dança jazz cênica a capacidade de alterar a ideia de um entretenimento vazio e desprovido de uma mensagem politizada e/ou atualizada. Desenvolver trabalhos em dança jazz cênica na perspectiva do entretenimento não exclui a possibilidade de se propagar discursos políticos e voltados para as questões sociais, sendo que isso pode ser feito através de como a dança circula, é filmada, vendida, ensinada, pois todos esses processos são atravessados por disputas ideológicas.

Esse cenário revela, em parte, as dinâmicas complexas que permeavam o ambiente da dança jazz cênica em seus primórdios. Na Hollywood do final da década de 1950 e posteriormente na Broadway, a dança jazz começou a ser formalmente ensinada, emergindo como uma modalidade que preparava bailarinos e bailarinas para atuarem em filmes e espetáculos musicais.

Ao longo dos anos, diversos coreógrafos¹⁶, cada um com seu jeito e técnicas distintas, conquistaram reconhecimento, estabelecendo uma espécie de padronização nas técnicas da dança jazz. Algumas dessas técnicas continuam sendo consideradas, até os dias de hoje, como representativas e fundamentais para essa forma de expressão artística (Henry; Jenkins, 2019). Havia outras técnicas de dança que eram utilizadas para filmes e musicais, no entanto, a versatilidade da dança jazz a fez englobar diversas possibilidades de elaborações coreográficas e a partir disso se firmar na vertente teatral (*Theatrical jazz dance*).

As danças acadêmicas, como o balé clássico, mencionadas anteriormente têm anos de sistematização, ensino e reprodução. Com a entrada na categoria cênica de uma nova linguagem de dança houve adequações até mesmo para que a transmissão acontecesse como essas danças canônicas já o faziam há bastante tempo. Uma semiflexão de joelhos que poderia vir de uma configuração de

¹⁶ Coreógrafos como Luigi, Gus Giordano, Frank Hatchett sistematizaram o ensino de jazz e o disseminaram nos EUA e no exterior.

movimentos afro-diaspóricos ou indianos era chamada de *plié*, visto que essa nomenclatura para quem já havia vivenciado o balé clássico tornava fácil a compreensão, por ser essa uma das poucas linguagens codificadas de dança.

Na aula de jazz havia e ainda há a técnica de isolamentos, do movimento fluído da coluna, a energia e força nos movimentos advindos também das técnicas de dança moderna, como as torções e contrações, aliados a uma sensualidade gerada a partir da movimentação pélvica. A dança jazz em sua fase moderna é uma configuração muito mais ampla do que o trazido aqui, ela ultrapassa as fronteiras através de um conjunto de possibilidades advindas de diversas culturas e até abre portas para que outras configurações de movimento possam ser exploradas e trabalhadas.

No processo transcultural de contaminação mútua entre as culturas para o surgimento da dança jazz cênica, é possível notar nos registros¹⁷ que os movimentos provenientes de outras culturas eram “ajustados” para serem cenicamente aceitos. A referência de dança cênica, ou seja, o balé clássico, ditava e ainda dita regras acerca de condutas cênicas sobre como a dança deveria ser nos palcos.

Quando o movimento do *plié* foi mencionado anteriormente, ele não trazia apenas um viés metodológico para a transmissão de um comportamento, mas a intenção de também marcar uma movimentação com uma nomenclatura eurocêntrica pré-existente. O domínio da cênica não era indiano, latino-americano ou afro-diaspórico, ele era branco, colonizador e eurocêntrico.

Ao mencionar os precursores que contribuíram para a sistematização do ensino da dança jazz na vertente moderna/tradicional, é imprescindível destacar a ação fundamental de Katherine Dunham. Uma mulher negra, bailarina, coreógrafa, antropóloga e pesquisadora das danças originárias. Dunham deixou um legado significativo para a dança moderna estadunidense. Realizando pesquisas antropológicas em países africanos, asiáticos, da América Central e do Sul. Ela investigou danças diaspóricas, rituais e cerimônias, incorporando os resultados de suas pesquisas às suas propostas coreográficas e de ensino de dança.

¹⁷ Neste vídeo com coreografia de Jack Cole é possível notar a utilização de elementos de danças orientais sendo adaptados para utilização em uma cena com elementos de dança clássica. <https://youtu.be/Ue1hFm0PjdU?list=PL-YqwNsTEXO0mfN5ecB4YPHkf4gSe0J4b&t=61> – Acesso em 14/04/2026 (Jack Cole. *Kismet*, 1955, *Not Since Nineveh.*, 2022)

Katherine Dunham desempenhou um papel primordial ao colaborar com sua técnica codificada de dança moderna nas primeiras aulas de jazz. Corbett (2014) e Dee Das (2017) destacam que os isolamentos são uma das contribuições mais significativas de Dunham para a dança jazz em sua fase moderna. Esses movimentos, codificados a partir de pesquisas realizadas por ela nos lugares em que pôde estar, representam exemplos das estéticas afrodiáspóricas.

Os isolamentos, quando executados de maneira específica, foram incorporados como técnicas de dança no método de Katherine Dunham tanto para a preparação para a dança quanto na execução de processos coreográficos. Ao conversar com Professor Eusébio Lobo, uma das pessoas entrevistadas nesta pesquisa, ele pôde me falar com propriedade, visto que trabalhou com Dunham nas décadas de 1970 e 1980, e que ela também foi inspirada pelo bailarino e coreógrafo Archie Savage quando desenvolveu a técnica de isolamentos (*Isolations*). Segundo Professor Eusébio Lobo (2024)¹⁸:

Archie Savage foi quem inspirou Katherine Dunham a criar as *Isolations*. A técnica de *isolation* no jazz. Que se aplica no jazz que é da técnica Katherine Dunham. E foi desenvolvida a partir de Archie Savage. Ele quando criança, via os cavalos, quando a mosca pousava no cavalo, o cavalo movia a musculatura para espantar mosca e ele ficava como criança imitando esse movimento. Ele tinha esse movimento de *isolation*, movimento de isolamento. A partir dele, é que ela desenvolve toda a técnica de isolamento da parte do corpo.

¹⁸ Entrevista de pesquisa concedida em 12 de novembro de 2024 na Ilha de Itaparica, Itaparica-BA

Imagem 4 – Katherine Dunham



Fonte: (Hall, 2021)

Ao assistirmos um vídeo ¹⁹ hoje em dia dos movimentos de aquecimento/isolamentos da técnica de dança moderna de Dunham é possível notar parte significativa da estrutura utilizada nas aulas de dança jazz cênica.

Outras contribuições notáveis de Dunham incluem os movimentos fluídos da coluna vertebral e do tronco na execução de coreografias, assim como a movimentação pélvica em isolamento. Esses elementos fazem parte da técnica codificada por Dunham, ainda ensinada nos Estados Unidos dentro de uma metodologia específica. Nas aulas de dança jazz, é possível perceber muitos desses movimentos, adaptados ao longo do tempo e influenciados por outras diversas linguagens. Vale ressaltar que Dunham não apenas estudou balé clássico durante sua formação, mas também dança moderna com Martha Graham, uma figura proeminente nessa linguagem. A partir dessas influências eurocentradas e de suas pesquisas em países com cultura afrodiáspórica, ela desenvolveu seu próprio trabalho.

Além disso, o Brasil teve um papel significativo na jornada de Katherine Dunham. Na cidade do Rio de Janeiro-RJ, ela estudou a cultura e os cultos de candomblé, assim como outras danças, incluindo o samba, incorporando esses elementos ao seu repertório de coreografias e espetáculos (Ferraz, 2017). Ainda

¹⁹ Vídeo: <https://www.youtube.com/watch?v=M5cmqbZUeA0> – Acesso em: 14/03/2024. (3 Minutes Moving, 2021)

falando sobre Katherine Dunham no Brasil, a partir da vinda de sua companhia para apresentações no país, um episódio de racismo aconteceu no Hotel Esplanada na cidade de São Paulo-SP na década de 1950 quando ela tentou se hospedar. A partir desse episódio, que ganhou repercussão nacional, foi criada a primeira lei para tratar a discriminação racial como contravenção penal, a Lei Afonso Arinos, ou Lei 1.390 de 03 de julho de 1951 (Ferraz, 2017).

Dunham não só investigou, mas também experienciou, estudou, dançou, coreografou e organizou estes movimentos, enriquecendo profundamente a dança moderna estadunidense. Enquanto primeira mulher negra bailarina e coreógrafa a liderar uma companhia de dança composta por pessoas negras nos Estados Unidos, teve uma influência notável nos desdobramentos da dança jazz cênica. Katherine Dunham colaborou com Gus Giordano, um dos primeiros professores de jazz a compilar os seus métodos em um livro.

O bailarino e coreógrafo John Ewing Richter, mais conhecido como Jack Cole, é outro nome que merece ganhar destaque por também trabalhar no processo de constituição da vertente moderna da dança jazz (Imagem 2), um homem branco com formação em balé clássico e dança moderna, foi e é considerado nos Estados Unidos como um dos grandes ícones da dança jazz moderna, pois ficou conhecido por trazer elementos de outras culturas para o repertório de movimento da dança jazz e sistematizar isso tudo para a cena. A força na execução dos movimentos é característica peculiar na proposta de Cole (Hill, 2001).

A codificação de movimentos que ele aprendia nos clubes de dança, em que se dançava *Lindy Hop* e *Jitterbug*, essencialmente frequentado por pessoas negras, eram trazidos para as salas de aula, para os espetáculos, para os filmes que ele tinha que coreografar. Jack Cole não assumia a sua dança como dança jazz, esse título lhe foi atribuído por trazer elementos de dança moderna americana, danças sociais afroamericanas, técnicas de danças indianas orientais como *Bharata Natyam*, que eram dançadas ao som do *Bebop* uma variação musical da música jazz da década de 1940 (Hill, 2001).

Jack Cole costumava chamar sua dança de estilo livre, pois entendia que trazia elementos de diversas danças tanto para dar suas aulas quanto para elaborar suas coreografias. Destaca-se que ele aprendeu as técnicas de dança indiana e sem mudar muita coisa passou a dançá-las com as músicas estadunidenses trazendo a seriedade de toda movimentação aprendida ao *swing* proposto nas músicas. Os

isolamentos também foram e são comportamentos motores incorporados a partir das danças orientais e trabalhados por Cole em suas propostas coreográficas e aulas (Hill, 2001).

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

Imagem 5 – Jack Cole em uma de suas aulas na década de 1960



Fonte: Mitchell, 1966

Nesse contexto é importante observar que o trabalho artístico surge a partir dos elementos da comunidade afroestadunidense e alguns momentos se alia a um

trabalho de pesquisa que vai ao encontro de outras culturas, que também em parte, já estavam presentes em imigrantes nos Estados Unidos. Os latino-americanos, caribenhos, indianos, espanhóis, afro-americanos e pessoas de outras nacionalidades, nesta época, já compunham a sociedade estadunidense trazendo de suas culturas, não apenas as danças, mas todo o seu arcabouço de comportamentos incorporados.

Dunham chegou a ir a alguns países para estudar as movimentações e suas respectivas culturas e até proporcionou intercâmbios com pessoas desses lugares, tanto que do Brasil, convidou o professor, bailarino e coreógrafo Eusébio Lobo e a bailarina e coreógrafa Mercedes Batista para que pudessem levar um pouco do Brasil para os EUA e trazer um pouco da formação em dança de lá para cá (Ferraz, 2017).

Jack Cole procurou em seu processo de contato com outras culturas, como a indiana, estabelecer um respeito profundo às técnicas de dança criadas no oriente e ensinadas no ocidente, quando a executou com outra música que não a que costumava ser tocada para sua execução (Hill, 2001). Ao analisar as situações é possível perceber que houve a intenção de trazer características culturais de movimentos para o contexto de dança o que ocasionou o aparecimento de uma nova vertente, mas as linguagens de dança pré-existentes na cultura estadunidense não foram deixadas de lado, como as de origem afro-diaspórica, dançadas nos salões e bailes e as danças acadêmicas de cunho eurocêntrico, sendo estas partes do processo formativo e acadêmico de Cole e Dunham.

De acordo com Guarino; Jones; Oliver (2022) “Muitos dançarinos não estão cientes que a dança jazz vem da cultura do povo negro estadunidense porque a maioria foi ensinada por professores brancos que não incluem o contexto histórico como parte de seu ensino” (2022, p. 3, 4) e desse modo há uma tarefa a ser realizada na atualidade que é a de tornar conhecida a história não apenas da dança jazz, mas de tantas outras danças afrodiaspóricas.

A ausência de ensino de um contexto histórico também é ocasionado pelo racismo que se institucionaliza através de currículos e lógicas embranquecidas a partir de metodologias criadas em que não se preserva o legado das danças originárias, nem se dá crédito aos conhecimentos de ascendência africana (Oliveira, 2021).

Quero deixar registrado que metodologias de ensino foram criadas para o ensino do jazz cênico. Essas metodologias foram elaboradas nos EUA e tiveram seu ensino difundido, o que acontece até hoje com parte delas. As técnicas de dança jazz cênica foram sistematizadas e as metodologias de ensino levaram o nome dos

professores, em sua maioria homens brancos, que ganharam destaques a partir da década de 1960.

A sistematização das técnicas de jazz levando o nome de professores homens e brancos exemplifica o que Hanna Järvinen (2025) define como o legado da concentração da autoria na figura do coreógrafo individual e a tradição de "mestres-professores", cujas práticas pedagógicas são legitimadas pela suposta genialidade ou importância histórica de suas obras. Além disso, Järvinen aponta que esse processo muitas vezes envolve o extrativismo colonialista, no qual pessoas são elogiadas ao apropriarem-se de práticas de campos mais amplos da dança, separando-as de seus contextos originais e de suas raízes políticas e culturais para serem elevadas ao status de "arte".

O documentário *Uprooted: The journey of Jazz Dance* (Wong, 2020)²⁰ vários estudiosos da dança jazz trazem reflexões acerca de como a criatividade da comunidade negra afroestadunidense foi transformada para ser comercializada e ganhou formatos para ser repassada comercialmente.

Os principais nomes de metodologias que ganharam destaque como técnicas de dança jazz cênica são:

- A técnica/metodologia de Luigi;
- A técnica/metodologia de Gus Giordano;
- A técnica/metodologia de Matt Mattox;
- A técnica/metodologia de Frank Hatchett;
- A técnica/metodologia de Lynn Simonson;

As diferentes metodologias foram elaboradas com intuito de auxiliar outros profissionais a difundirem o conhecimento de maneira sistematizada nos EUA e ao redor do mundo. Parte dessas metodologias foram registradas em livros e são comercializadas em cursos de formação dentro e fora dos EUA, mesmo que parte de seus idealizadores não esteja vivo, seus legados tiveram continuidade através de pessoas que até hoje preservam esse trabalho de transmissão.

²⁰ <https://www.youtube.com/watch?v=fENthXwF06Y> - Uprooted: The Journey of Jazz Dance – Acesso em 11/02/2026.

Pelo acesso que tive aos livros com registros de metodologias, como das técnicas de Luigi²¹, Gus Giordano²² e Frank Hatchett²³, as metodologias, em sua maioria são encadeadas a partir da elaboração de sequências didáticas ilustradas com figuras ou fotos e descrições de movimentos, bem como com fases estabelecidas de aprendizagem que evoluem com o desenvolver das aulas.

Professores como JoJo Smith e Pepsi Bethel também tinham suas técnicas e metodologias para ensinar dança jazz cênica tanto nos EUA como em outros lugares do mundo, mas não tinham registro conhecido delas. Esses dois homens negros tiveram papéis significativos no ensino de dança jazz cênica e ainda há pouco registro acerca de suas atuações e importância para essa vertente de dança jazz. Há na atualidade esforços para que haja reconhecimento não apenas dos professores, homens brancos, que tiveram e ainda tem destaque, mas que se reconheça o trabalho artístico e o legado cultural de profissionais negros da dança jazz cênica.

Quando falo de dança jazz cênica não posso deixar de mencionar o estilo de Bob Fosse, que foi criado para ser executado em suas obras para o teatro musical e filmes e que passou a ser ensinado em escolas e cursos ao redor do mundo. O estilo de Fosse foi codificado e é comercializado e ensinado a partir de liberação dos detentores de direitos autorais da marca do artista.

Acima mencionei nomes de profissionais estadunidenses que foram citados pelos profissionais brasileiros que entrevistei nesse trabalho e que em sua oportunidade de intercâmbio nos EUA vivenciaram parte de suas metodologias e técnicas participando assim do processo de transmissão de dança jazz cênica. Os professores e professoras brasileiros entrevistados não assumiram em seus trabalhos uma única técnica/metodologia específica, mas as vivenciaram e elaboraram a partir de suas experiências, suas próprias aulas, ora adaptando, adequando e contextualizando as movimentações aprendidas, ora reproduzindo as movimentações específicas de cada metodologia.

Com base nas entrevistas realizadas com as pessoas participantes deste estudo, não foram identificadas, no Brasil, nos primeiros anos da dança jazz cênica, indivíduos que adotassem metodologias estadunidenses de forma meramente repetitiva. Pelo contrário, os profissionais souberam utilizar o conhecimento adquirido,

²¹ (Kriegel; Luigi; Kriegel, 1997)

²² (Giordano, 1992)

²³ (Hatchett; Gitlin, 2000)

adaptando técnicas ao contexto corporal do povo brasileiro, resultando assim na construção de uma dança jazz cênica alinhada à realidade local. As pessoas entrevistadas vivenciaram tempos de intercâmbio diferentes. Alguns, como Vilma Vernon, moraram anos nos EUA, Vilma especificamente morou três anos fora, enquanto outros vivenciaram as metodologias por meses em aulas com duração de sessenta a noventa minutos.

No início do processo de consolidação das metodologias, nas décadas de 1970/1980, suas reproduções ainda não trabalhavam com o que hoje há no mercado com relação aos direitos de uso de uma determinada metodologia. As metodologias se consolidaram e se tornaram produtos de consumo. Nenhuma das pessoas entrevistadas nessa pesquisa ponderou acerca dessas metodologias como um produto que elas viam potencial em comercializar.

Antes do desenvolvimento deste trabalho, ao dialogar com outros profissionais atuantes na área da dança jazz, constatei uma significativa demanda por material de pesquisa, bem como dúvidas recorrentes relacionadas ao tema. Embora o ensino de jazz permaneça presente em diversas escolas de dança, observa-se uma escassez de publicações em língua portuguesa que proporcionem acesso à produção acadêmica sobre a história, metodologias de ensino e as consequências dos processos históricos na dança jazz, seja no contexto educacional, nos palcos ou em outros espaços onde essa expressão artística se manifesta.

Quando penso em conteúdo de pesquisa para o ensino de dança, não me refiro apenas a vídeos que hoje estão disponíveis em grande quantidade nas redes sociais com movimentos codificados ou com coreografias que podem ser reproduzidas indiscriminadamente forjando um possível ensino de uma dança jazz cênica sem contexto e completamente vazia, mas de um conteúdo que embasa e dê às pessoas docentes subsídio de formação e continuidade do trabalho artístico com estudantes das diversas idades que dançam jazz.

Em língua portuguesa, no Brasil, há trabalhos acadêmicos desde TCCs – trabalhos de conclusão de curso de graduação, monografias e dissertações de mestrado. Em um levantamento feito durante a construção desse trabalho levando em consideração, prioritariamente, teses e dissertações produzidas no Brasil entre os anos de 2000 e 2025 na plataforma da Biblioteca Digital Brasileira de Teses e Dissertações e no Catálogo de Teses e Dissertações da CAPES coloquei como filtro da pesquisa os termos “jazz dance”, “dança jazz” e “jazz” nos itens - título, resumo e

assunto, para averiguar a existência de trabalhos em nível de mestrado e doutorado²⁴, e obtive o seguinte levantamento acerca da quantidade de estudos realizados sobre dança jazz levando em consideração o escopo deste trabalho:

Tabela 1 – Levantamento de trabalhos de pós-graduação sobre dança jazz

	Ano	Tipo	Título	Autor/a	Palavras-chave	Instituição
1	2023	Dissertação	Jazz dance: memórias e histórias negras do Brasil	Santos, Susan M. da G. dos	jazz dance; história do jazz; Edson Santos; Israel Plínio; Vera Passos	UFG
2	2015	Dissertação	Fame Companhia de Dança: caminhos e transformações da dança jazz na contemporaneidade em Belém do Pará	Reis, Thays Oliveira	Autobiografia, Dança moderna, Jazz.	UFPA
3	2021	Dissertação	A performatividade da jazz afro-estadunidense e sua reinvenção em Jazz Roots	Nogueira, Lenise C. Lima	Jazz afroestadunidense; Jazz roots; Vídeo; Paris Jazz Roots Dance; Festival; Performatividade.	UFG
4	2016	Dissertação	"Diz!!! Jazz é dança": estética afrodiaspórica, pesquisa ativista e observação cênico-coreográfica'	Vilaça, Aline S. Neves	Jazz; Epistemologia; Estética Afrodiaspórica; Pesquisa Ativista; Fazer artístico; Dança.	CEFET/RJ
5	2026	Dissertação	Historiografias do jazz: redes dançantes das centralidades Rio de Janeiro e São Paulo no fazer jazzístico	Santos, Sant'Clair Queiroz dos (Saan Queiroz)	Jazz, Jazz Dança, Pedagogias do jazz, História da dança em Goiânia	UFG

²⁴(Catálogo de Teses & Dissertações - CAPES, [s. d.]) <https://catalogodeteses.capes.gov.br/catalogo-teses/#/> - Acesso em 12/02/2025
(Biblioteca Digital Brasileira de Teses e Dissertações (BDTD)., [s. d.])<https://bdtb.ibict.br/vufind/> - Acesso em 11/02/2025

Consegui observar no levantamento que as produções acadêmicas em nível de tese que surgiram nos resultados das duas plataformas mostravam a dança jazz como apenas um item constante na pesquisa, mas não como item central²⁵ ou com importância significativa, e os demais resultados ou eram sobre música jazz ou sobre outras linguagens de dança indiretamente ligadas ao jazz. Portanto, pudemos constatar que possivelmente²⁶ não há um trabalho em nível de doutorado que aborde especificamente sobre a dança jazz, sua história e ensino no Brasil, confirmando assim o ineditismo desse trabalho em nível de doutorado.

Em relação aos trabalhos de conclusão de curso (TCCs), monografias e artigos, observei uma maior quantidade de produções acadêmicas nessas categorias. No entanto, foquei especificamente nas produções acadêmicas que se enquadram no mesmo grau desta pesquisa.

Com relação aos trabalhos em nível de mestrado, no de Aline Vilaça (Vilaça, 2016), ela examina a história e a evolução da dança jazz, argumentando contra sua banalização e destacando sua conexão intrínseca com a música jazz. Através de uma metodologia de pesquisa ativista, a dissertação busca desenterrar e re-significar saberes negros soterrados, propondo uma afroepisteme que reconhece as contribuições africanas e afrodiaspóricas ao conhecimento e à arte. A análise se estende a representações artísticas e discute como a arte pode ser uma ferramenta de resistência e transformação social, utilizando exemplos de espetáculos e performances da própria companhia da autora, a JazzcomJazz.

Aline Vilaça (2016) trata o jazz como arte e a sua importância para debater questões sociais, no entanto não há um aprofundamento acerca da história do jazz no Brasil até mesmo quando ela se dispõe a tratar sobre a banalização da dança jazz, pois ela faz um levantamento importante quanto a presença dessa dança no currículo dos cursos de graduação em dança, não resgata o que levou/leva o jazz a não ter um reconhecimento como uma linguagem de dança que faz parte do currículo de diversas escolas e estúdios pelo Brasil.

²⁵ A tese da professora doutora Ana Mundim (Mundim, 2009) traz registros acerca da história da dança jazz no Brasil, mas o foco do trabalho não é apenas em jazz, mas em vários tipos de danças brasileiras da contemporaneidade.

²⁶ Destaco que há possibilidade de nem todos os bancos de dados digitais das universidades quanto às produções de tese e dissertação estarem atualizados, portanto há possibilidade da existência de trabalhos com foco em dança jazz arquivados e não informados e digitalizados para o período do levantamento realizado.

Conhecer a história da trajetória da dança jazz no país poderia/pode ajudar a entender um pouco desse preconceito que de fato existe no ambiente acadêmico e nos processos de formação de professores de dança. Busco tratar disso adiante para que essa reflexão se torne cada vez mais conhecida e discutida dentro e fora dos muros das universidades.

Susan Santos (2023) traz uma perspectiva parecida com a de Aline Vilaça e até a referencia, visto que Aline foi sua co-orientadora, e em seu trabalho que tem um cunho autoetnográfico, apresenta a dança jazz como um instrumento de empoderamento e resistência, que pode ser trabalhado no combate ao racismo estrutural na dança, faz críticas ao eurocentrismo e destaca a importância da representatividade e do protagonismo negro. Para isso entrevistou três artistas da dança, Edson Santos, Israel Plínio e Vera Passos e a partir de suas falas constrói uma análise acerca da importância de pessoas pretas terem destaque em um jazz embranquecido.

Susan traz um recorte importante, no entanto pouco se aprofunda quanto a história do ensino de jazz no Brasil. Os relatos de seus interlocutores são ricas fontes, porém não dão conta de alcançar os motivos que fizeram com o que o jazz que hoje se dança no Brasil tivesse ainda forte as características do eurocentrismo que ela critica em seus escritos.

O trabalho de Thays Reis (Reis, 2015) é uma autobiografia e discorre sobre o grupo onde ela atuou e com o qual trabalhava a linguagem de dança jazz em Belém-PA. Em seu texto não pude observar registros com aprofundamento acerca de um panorama histórico da dança jazz no Brasil. No texto, ela destaca sobre a dança em Belém, no entanto também em um recorte bem delimitado. É um texto que descreve a luta artística de Thays em manter acesa a chama que faz com o que a dança continue sendo uma linguagem artística reconhecida, respeitada e aceita.

Na dissertação de Lenise Nogueira (Nogueira, 2021) ela utiliza o termo “*roots*” como uma extensão do termo jazz autêntico já utilizado pelas autoras Lindsay Guarino e Wendy Oliver (Guarino; Oliver, 2015), Marshall e Jean Stearns (Stearns; Stearns, 1994) justificando-o como um longo processo de afirmação e reconhecimento iniciado no século XX, bem como pontua que a dança jazz é um campo de disputa conceitual e prática.

O trabalho de Lenise Nogueira é uma análise do evento Jazz Roots no Festival de Paris e pouco trata acerca da história da dança jazz no Brasil. Uma das grandes

contribuições de Lenise para esta pesquisa é quanto a categorização das vertentes de dança jazz, visto que há importância sim em entender que o jazz sobre o qual versa este trabalho é um jazz que é categorizado como influenciado e não autêntico, no entanto é o jazz que mais se tem registros de prática pelo país.

Não há delimitação registrada, nos trabalhos analisados, acerca das razões de se nomear uma dança como jazz, mas é importante que haja a nomeação e caracterização do que podemos chamar de jazz, seja o jazz lá do início ao jazz que fazemos na atualidade.

Os trabalhos apresentados por Aline Serzedello Neves Vilaça, Lenise Cardoso Lima Nogueira e Susan Maria da Graça Castro dos Santos são iniciativas louváveis de mulheres pretas que abordam a dança jazz sob uma perspectiva afrocentrada e ativista, buscando desinvisibilizar as narrativas e trajetórias de corpos negros nesse universo artístico no Brasil. Elas investigam as origens africanas e afrodiáspóricas do jazz, contestando visões eurocêntricas. As autoras utilizam autoetnografia, pesquisa-ação e entrevistas com mestres negros para resgatar memórias, saberes ancestrais e práticas pedagógicas que valorizam a ginga, a expressividade e a resistência dos corpos negros na dança. Os trabalhos também criticam o racismo estrutural presente no cenário da dança e propõem metodologias de ensino emancipatórias que celebrem a negritude e a ancestralidade.

A dissertação de mestrado de Saan Queiroz (Santos, 2026), defendida na Universidade Federal de Goiás, com o título “Historiografias do jazz: redes dançantes das centralidades Rio de Janeiro e São Paulo no fazer jazzístico” analisa a trajetória e o ensino da dança jazz em Goiânia. Em seu estudo, o autor propõe o conceito de “jazz escolarizado” para investigar como essa linguagem, de matriz essencialmente afrodiáspórica, passou por processos de embranquecimento e institucionalização ao ser adaptada ao mercado de escolas privadas. Utilizando a história oral e uma perspectiva decolonial, a pesquisa ouve professores e ex-alunos, evidenciando as conexões pedagógicas entre o cenário goiano e os polos de difusão da dança jazz no Brasil, representados pelo Rio de Janeiro e por São Paulo. O estudo critica o apagamento das raízes negras do jazz e busca fomentar uma prática docente mais ética e consciente de sua ancestralidade, além de mapear a estruturação dessa dança na capital goiana, com destaque para a transição do improvisado para métodos de ensino inspirados no balé clássico.

Ressalta-se que essa pesquisa se configura como o trabalho mais aproximado ao desta tese, sendo defendido no mesmo ano que a presente pesquisa. Tal convergência temporal evidencia a emergência de um interesse acadêmico renovado pela historicidade e pelos processos de ensino da dança jazz no Brasil, particularmente no que tange às suas adaptações locais e às tensões entre tradição e institucionalização.

Registro ainda a dissertação de mestrado de Filipe Barbosa de Sousa (Filipe Evans), defendida na Universidade Federal do Ceará. Contudo, não foi possível ter acesso ao manuscrito desse trabalho, o que impossibilitou o aprofundamento em seus detalhes ou a inclusão de suas contribuições específicas no âmbito desta análise.

Trago aqui o registro acerca desses trabalhos não apenas como uma referência anterior a esta pesquisa, mas como uma forma de demarcar a importância de se levar em consideração o que observei em parte das falas de meus interlocutores de que já há no Brasil um movimento de se pensar o jazz e suas origens em trabalhos coreográficos e aqui reforço que em trabalhos acadêmicos também.

Nesse sentido, considero este um levantamento de grande relevância. Se, por um lado, o campo da dança historicamente negligenciou a dança jazz em suas investigações no contexto brasileiro, por outro, observo que, nos últimos dez anos, a maior parte das pesquisas dedicadas a essa modalidade tem sido atravessada por questões raciais e por perspectivas de ativismo. Em minha leitura, esses estudos tendem a assumir um caráter de revisão crítica, voltado ao reconhecimento de omissões históricas, à denúncia do racismo e à problematização de processos de embranquecimento e apagamento de saberes negros. Desse modo, compreendo que a ampliação do espaço destinado à pesquisa em dança jazz também se relaciona ao fortalecimento das pautas raciais no meio acadêmico, especialmente a partir do avanço, nas últimas duas décadas, de debates impulsionados pela Lei Federal nº 10.639/2003, que tornou obrigatório o ensino da história e cultura afro-brasileira e africana. Nesse cenário, nota-se ainda que tais investigações têm sido majoritariamente conduzidas por pessoas negras e/ou por sujeitos com trajetória prática na dança jazz, isto é, por pesquisadores e pesquisadoras situados “de dentro” da própria prática, o que confere às suas produções um caráter experiencial e situado.

Ressalto que o jazz tem suas origens afrodiáspóricas e é muito importante que se ensine acerca disso, que se pesquise, que se estude e que se dissemine esse conhecimento como forma de reparação e visibilização acerca das pessoas negras

que muito contribuíram com esse fazer artístico ao longo dos anos, permitindo assim que se amplie a visão e se enriqueça ainda mais o trabalho de pessoas envolvidas com essa linguagem de dança.

O presente estudo apresenta essa problemática, mas o aprofundamento teórico e as discussões decorrentes são direcionados às pessoas racializadas que, como se observa, têm desenvolvido pesquisas e estudos nessa perspectiva, e para as quais se prevê o surgimento de novos trabalhos. Além disso, a pesquisa busca contribuir para a ampliação do conhecimento sobre o jazz que vem sendo estudado e praticado no Brasil desde a década de 1960.

2.2 Estudos da performance – uma dança e muitas possibilidades

Entre as décadas de 1960 e 1970 mudanças significativas nas sociedades pelo mundo alcançaram as ciências sociais e humanidades no ensino superior e essas mudanças foram essenciais para a consolidação dos estudos da performance como área de conhecimento. Dentre as mudanças, está o questionamento ao eurocentrismo como a única forma de se entender o mundo e a sociedade com seus métodos e objetos de estudo. Com o passar dos tempos ficou claro que o eurocentrismo precisava ser desmantelado para que houvesse outras formas de se compreender os fenômenos culturais e a sociedade.

De acordo com Andreea Micu (2022):

Juntamente com o questionamento do cânone cultural eurocêntrico nas artes e humanidades, alguns estudiosos de teatro e retórica na década de 1970 começaram a se interessar por como seus campos acadêmicos poderiam ser enriquecidos pelo que os antropólogos tinham a dizer sobre performance. Na antropologia, a performance emergia na época como um conceito que explicava as maneiras pelas quais pessoas dentro de tradições culturais específicas criam significados e valores, como comunicam simbolicamente suas experiências de vida e como geram tanto coesão social quanto transformação social. (Micu, 2022, p. 129 tradução nossa)²⁷

²⁷ Along with questioning the Eurocentric cultural canon in the arts and humanities, some scholars of theatre and rhetoric in the 1970s started to be interested in how their academic fields could be enriched by what anthropologists had to say about performance. In anthropology, performance was emerging at the time as a concept that explained the ways people within particular cultural traditions create meaning and values, how they symbolically communicate life experiences, and how they generate both social cohesion and social transformation.

Nos Estados Unidos, pesquisadores como Dwight Conquergood (1949-2004), da Northwestern University, e Richard Schechner, da New York University, desempenharam papéis importantes no desenvolvimento dos estudos da performance. Eles compreendiam a performance como um elemento essencial que influencia o processo contínuo e mutável da cultura, enriquecendo assim as abordagens teóricas nas artes cênicas e nas humanidades. Seus estudos foram construídos a partir das contribuições pioneiras de antropólogos como Clifford Geertz (1926–2006) e Victor Turner (1920–1983). Schechner explorava especialmente a análise da estrutura universal do teatro e do drama, enquanto Conquergood se dedicava a investigações sobre interpretação oral.

Na década de 1980, nos EUA, são criados os primeiros departamentos de estudos da performance (*Performance Studies*), posteriormente essa dinâmica parte das duas universidades citadas anteriormente para o restante do país. Na década de 1990, esse campo de estudo passa a alcançar outros países além dos anglo-americanos, no entanto com outras nomenclaturas ou em outros departamentos de áreas que adotam/adotavam a dinâmica interdisciplinar.

No Brasil, a dinâmica e trabalho dos estudos da performance são em parte conhecidos como performances culturais. No entanto, neste trabalho, optarei pela utilização do termo estudos da performance, levando em consideração a amplitude metodológica da nomenclatura utilizada. Afirmando isso, levando em consideração que o conceito de performances culturais (*cultural performances*)²⁸ são entendidas como

“eventos enquadrados, com um começo e um fim, público e atores ou intérpretes — entendidos de forma ampla. Exemplos de performances culturais incluem peças teatrais, concertos, números de circo, contação de histórias, espetáculos de marionetes, carnavais, desfiles e cerimônias rituais, como casamentos e funerais” (Micu, 2022, p. 6).

Como complemento a mesma autora traz o conceito de performances sociais para descrever performances que são atos comunicativos, mas não são marcados como eventos e nem conduzidos por pessoas que estejam cientes que se trata de

²⁸ Cultural performances are framed events with a beginning and an end, audiences and actors or performers, however broadly understood. Examples of cultural performance include plays, concerts, circus acts, storytelling, puppet shows, carnivals, parades and ritual ceremonies, such as weddings and funerals.

uma performance. Tratam-se de eventos sociais como gestos comuns do cotidiano (Micu, 2022).

Para apreender os estudos da performance, é crucial adotar uma abordagem de olhar múltiplo, incorporando *insights* de diversas áreas de conhecimento, o que enriquece significativamente a compreensão heterogênea das culturas. Dentro da perspectiva apresentada fica perceptível a intenção de análise das dimensões macro e mínima para compreensão dos elementos que constituem uma cultura. Considera-se também que o fenômeno cultural é dinâmico e permeado por fatores como a economia que também tem sua participação na formação do produto cultural. A produção cultural humana e suas comparações com outras culturas são o foco dos estudos da performance e para isso se busca o diálogo com outras áreas de conhecimento.

O termo performance revela um conceito multifacetado que transcende a mera atuação artística, consolidando-se como campo interdisciplinar que une áreas como antropologia, psicologia e os estudos teatrais.

As performances não são compreendidas apenas pelos dados objetivos de sua organização, mas também pela maneira como os artistas as executam em locais, ocasiões e diante de audiências específicas. A experiência, a vivência e a interação humana com as emoções desempenham um papel fundamental na elaboração das performances, proporcionando experiências pessoais que moldam modos de vida, perspectivas, práticas e costumes. Além disso, essas performances são influenciadas por tensões, desejos e até mesmo lapsos de memória presentes em comunidades, vilas e civilizações. A análise das performances não se restringe apenas a uma análise da parte para o todo, mas submetê-la a contrastes e comparações de grandes e pequenas manifestações observando assim momentos de instabilidade/estabilidade.

Os elementos cruciais a serem avaliados em uma performance englobam cantos, danças, rezas, personagens, entre outros. As análises, considerando os parâmetros cultural, social, político e econômico, fornecem informações diversas, mas essenciais para uma compreensão completa da performance como um todo.

As performances se definem, portanto, pela identificação, registro e análise de um fenômeno específico em suas múltiplas manifestações. Elas surgem em um processo contraditório de formação, constituição, movimento, estrutura e gênese, dialogando com estruturas gerais e sendo moldadas por transformações provenientes das formas culturais contemporâneas.

Como características formais de performance, o tempo de duração, um programa organizado de atividades, um conjunto de atuantes, uma plateia, um lugar e uma ocasião são itens que não podem deixar de serem observados. Não há como deixar de observar o lugar onde a performance acontece como templos, teatros, casas, estúdios de dança, terreiros etc. Importante lembrar que deve ser observada também a maneira como se propaga ou é dada continuidade às performances em um ensino casual ou não das tradições e conhecimentos (Lewis, 2013).

As performances emergem das vivências e experiências, sendo moldadas por análises e comparações que buscam compreender as culturas, suas estruturas, normas e valores, assim como suas maneiras de existir e se disseminar no mundo. Esse processo se desenrola a partir do local de origem da cultura ou tradição, envolvendo diálogos com seus participantes e especialistas, considerando sua organização social e examinando como ela se sustenta por meio das relações com outras culturas.

Os estudos da performance configuram-se como uma área interdisciplinar que considera a performance elemento central na experiência humana e na organização social, articulando teoria crítica, pesquisa empírica e práticas artísticas e ativistas. Este campo analisa uma variedade de fenômenos, incluindo artes cênicas (teatro, dança, música, *performance art*), rituais religiosos e seculares, reencenações históricas, práticas cotidianas, protestos e as dimensões performativas da identidade, como gênero, raça, sexualidade e classe. A performance é definida como comportamento com propósito comunicativo e audiência explícita ou implícita, compreendendo ações corporais e simbólicas que viabilizam a circulação de saberes, valores e relações de poder (Micu, 2022).

Esse campo valoriza o corpo como meio primordial de produção e transmissão de conhecimento, contrapondo-se às tradições acadêmicas centradas exclusivamente em textos e arquivos escritos. A performance é empregada simultaneamente como objeto de estudo (evento), lente teórica (modo de compreender a produção de significados) e método de pesquisa. Assim, os estudos da performance buscam não apenas definir o que é performance, mas sobretudo o que ela faz: como constrói identidades, sustenta ou contesta hierarquias, cria comunidades, produz memórias e possibilita imaginar futuros sociais alternativos.

Os estudos da performance podem ser compreendidos como um campo interdisciplinar que toma a performance como eixo para analisar como significados,

relações de poder e identidades são produzidos e transmitidos socialmente. Isso implica olhar não apenas para espetáculos formais, mas também para rituais, ações cotidianas e dimensões performativas da identidade, entendendo performance como comportamento com propósito comunicativo e audiência explícita ou implícita.

No contexto desta pesquisa, escolhi desenvolver um trabalho com a etnografia performática que é um dos métodos dos estudos da performance para desenvolvimento de trabalhos voltados para investigação da história que até então estava em uma perspectiva oral.

A etnografia, tradicionalmente usada na Antropologia para estudar grupos humanos, foi marcada pela figura do pesquisador “de fora”, supostamente neutro, que observa e descreve o outro. A etnografia performática, inspirada em Dwight Conquergood (2013), parte do princípio de que não existe neutralidade, pois pesquisador e interlocutores habitam mundos atravessados por narrativas políticas e juízos de valor. Conquergood propõe a ideia de co-performance: em campo, pesquisador e comunidade co-performam uma relação, e ambos são transformados pelo encontro. A presença do pesquisador altera a forma como o grupo se apresenta, e essa negociação de diferenças (classe, raça, status, acesso a recursos, visões de mundo) torna-se parte constituinte do próprio dado etnográfico.

Além disso, D. Soyini Madison (2018), destaca a noção de “etnografia performada” (*performed ethnography*), na qual os resultados da pesquisa não são apenas textualizados, mas encenados e/ou devolvidos à comunidade pesquisada. Assim, teoria e prática se imbricam: performances de pesquisa tornam-se tanto modos de análise quanto de devolutiva política às comunidades envolvidas.

Ao reconstruir percursos de formação, intercâmbios (EUA–Brasil), metodologias de ensino e processos de transculturação do jazz no país, a tese trata justamente de práticas corporais e pedagógicas como performances culturalmente situadas, atravessadas por relações de classe, raça, gênero, mídia e mercado.

A intenção com esse trabalho no campo dos estudos da performance é explicitar que as entrevistas, análises discursivas, e demais observações de aulas constituem uma etnografia performática, em que me coloco também como co-performer, dado meu percurso como bailarino e professor de jazz abrindo a possibilidade de desdobrar parte do material em produtos performativos como modos de socializar o conhecimento produzido.

2.3 Transculturação – um fenômeno cultural

Ao olhar para uma dança considerada estrangeira, que com o passar dos anos, desde a década de 1960, foi incorporada às práticas culturais e artísticas brasileiras é possível notar o fenômeno da transculturação. O termo transculturação, foi utilizado pela primeira vez por Fernando Ortiz na década de 1940 no livro *Contrapunteo cubano del tabaco y el azúcar* e designa um processo a partir do qual decorre uma nova realidade, transformada e complexa, uma realidade que não é um aglomerado mecânico de traços, nem mesmo um mosaico, mas um novo fenômeno, original e independente(Ortiz, 1940).

Ortiz (1940) utiliza em seu livro o conceito de transculturação para explicar como o encontro de diversas etnias e culturas moldou a identidade nacional cubana. O texto traz análise desde os ritos indígenas e a colonização até as influências políticas e econômicas que transformaram o açúcar e o tabaco nos pilares da sociedade de da ilha.

O conceito de transculturação, proposto por Fernando Ortiz, explica a formação da identidade cultural de Cuba como um processo complexo e bidirecional de criação de uma nova realidade, em vez de uma simples adaptação passiva a uma cultura dominante. A transculturação reconhece que todas as partes envolvidas em um contato cultural são modificadas, resultando em um fenômeno novo e independente.

A aplicação desse conceito à história de Cuba revela que sua identidade foi forjada por sucessivas e intensas correntes migratórias, todas marcadas pelo desenraizamento e pelo ajuste forçado. Os espanhóis que lá chegaram não transplantaram sua cultura intacta, pois já vinham modificados por seus próprios desejos de mudança e pelo impacto do novo habitat. Paralelamente, os africanos, embora tivessem suas instituições destroçadas, trouxeram influências que se fundiram com a matriz receptora, transformando-a. Outras ondas de imigrantes, como judeus, franceses e chineses, também trouxeram suas contribuições que foram incorporados a esse mosaico.

O conceito é metaforicamente ilustrado pelo "contraponto" entre o tabaco e o açúcar. Enquanto o açúcar representa a força do capitalismo estrangeiro, a maquinaria pesada e a herança da escravidão, o tabaco simboliza o elemento indígena, a liberdade do pequeno agricultor (*veguero*) e a manualidade artesanal. A

identidade de Cuba emerge justamente da tensão e da fusão dessas forças contrastantes: o açúcar como uma força centrífuga de dominação externa e o tabaco como uma força centrípeta de afirmação nacional.

Portanto, a transculturação explica que a cultura cubana não é uma mera aglomeração de traços espanhóis ou africanos, mas uma síntese dinâmica e instável de heranças que se entrecruzaram para criar um conjunto social integrador e dono de si. A "verdadeira história de Cuba é a história de suas intrincadíssimas transculturações"(Ortiz, 1940, p. 93), onde o contato e o choque de mundos diversos produziram uma originalidade que transcende as suas origens isoladas.

Ao longo dos anos, termos semelhantes a transculturação, como hibridismo, também são utilizados para descrever o intercâmbio cultural e a dinâmica da natureza mutável das identidades culturais, no entanto, neste trabalho iremos nos deter ao conceito de transculturação que proporciona reflexões acerca das perdas e ganhos dentro do processo de compreensão do surgimento de um fenômeno cultural.

Ressalto que o processo de transculturação não aconteceu somente com a dança jazz na ocasião de sua vinda para o Brasil, mas ele aconteceu desde seu surgimento.

O conceito de transculturação diverge dos paradigmas que tratam a influência cultural como um fenômeno unidirecional. Ao contrário, ele destaca a complexidade multilateral, bem como a violência, das interações culturais em contextos coloniais. Antes o termo aculturação e deculturação – apareciam de elementos culturais e extermínio de uma das culturas envolvidas no processo de mistura. Neste caso, a cultura que desaparecia era a colonizada e não a colonizadora.

A transculturação, como conceito da antropologia é também utilizado por outras áreas do conhecimento, como os estudos da performance, para compreensão de fenômenos culturais decorrentes dos movimentos iniciados no processo de colonização. Ao analisar a dança jazz é possível notar fatores contributivos em sua constituição e consolidação como a colonialidade²⁹, a modernidade, as escolhas sociopolítico-econômicas, etc. Como mencionado anteriormente, essa linguagem de dança surge da mistura de linguagens de danças originárias e canônicas e em seu

²⁹ A colonialidade é o padrão estrutural de dominação que articula raça e trabalho sob a hegemonia eurocêntrica, moldando as identidades, as relações sociais, a economia e o conhecimento a nível mundial de forma duradoura, mesmo após o fim do colonialismo formal (Quijano, 2005).

surgimento, alguns elementos são “refinados” para serem aceitos no palco pela estética colonialista europeia.

Diana Taylor (2013) aponta que os estudos das performances permitem “levar a sério o repertório de práticas incorporadas como um importante sistema de conhecer e transmitir conhecimento” (Taylor, 2013, p. 37) e destaca a importância de “teorizar essas práticas não apenas como estratégias pedagógicas, mas como a transmissão de comportamento cultural incorporado” (Taylor, 2013, p. 38).

Dentro das ações que acontecem na formação de uma cultura, o termo transculturação para Diana Taylor (2013)

denota o processo transformativo por que passa uma sociedade na aquisição de material cultural estrangeiro – a perda ou o deslocamento da cultura de uma sociedade devido à aquisição ou imposição de material estrangeiro, bem como a fusão do indígena e do estrangeiro para criar um produto novo e original (Taylor, 2013, p. 144).

O termo indígena aqui pode ser substituído por povos originários e assim ampliar a compreensão acerca do que autora traz. Para Taylor (2013) a transculturação é um processo que vai desde a aquisição de um novo material cultural de uma cultura estrangeira, a perda ou descolamento de si próprio e a criação de novos fenômenos culturais.

A transculturação não é um conceito que se usa com frequência nas artes cênicas, mas é uma possibilidade de análise de como o poder sócio-econômico e político de uma cultura impacta outra (Taylor, 1991). A transculturação é uma forma de entender os fenômenos culturais levando em consideração o posicionamento político e o que há de destaque na identidade cultural e porque esse destaque acontece. Ao olhar para a dança jazz na modernidade e na contemporaneidade é possível destacar momentos que caracterizaram a transculturação em seu processo de constituição quando se observa que danças diaspóricas entram em contato com danças consideradas coloniais, e que acontece uma perda de algumas características de movimento de ambas para o surgimento de outros produtos culturais.

Diana Taylor (2013) também destaca características como inventividade e seletividade para dizer que não há aproveitamento de tudo das culturas, mas escolhas são feitas para o surgimento de um novo fenômeno cultural. Com relação a dança jazz, vale destacar que esta vertente está situada, neste trabalho, em uma fase temporal considerada predominantemente cênica e é interessante analisar as escolhas acerca

de quais elementos foram mantidos e/ou deixados de lado e o que direcionou/motivou essas escolhas no processo transcultural.

Ao teorizar acerca da dança jazz a intenção é também de refletir sobre um passado que por vezes é contado levando em consideração um viés, sem possibilidades e registros de outros olhares, outras percepções e constatações. Na atualidade, a dança jazz, é considerada por alguns uma arte de certo modo elitizada, dançada em sua maioria por pessoas de classe média alta, em grande parte, pessoas brancas. O que fez essa dança que nasceu entre negros hoje se tornar uma dança cênica predominantemente branca?

As relações culturais são parte do processo que culmina no surgimento de novos fenômenos culturais. Candau ressalta que: “As relações culturais não são relações idílicas, não são relações românticas, elas estão construídas na história, e, portanto, estão atravessadas por questões de poder, por relações fortemente hierarquizadas, marcadas pelo preconceito e discriminação de determinados grupos” (Candau, 2008, p. 51). Ainda hoje as relações de poder pautam o processo de transmissão/ensino dos comportamentos incorporados e construídos historicamente.

A historiadora Isabelle Launay pontua que a modernidade era utilizada antes como um termo que separava o que era dança moderna e a dança dos outros e nesse processo de segregação nomes como Isadora Duncan e Rudolf Laban viam danças como a dança jazz como dança dos outros, pois não concebiam que negros fossem capaz de inventar alguma dança ou que a dança de africanos era considerada animalesca (Launay, 2017).

Nesse processo transcultural de contaminação mútua entre as culturas para o surgimento da dança jazz cênica, é possível notar nos registros que os movimentos provenientes de outras culturas eram “ajustados” para serem cenicamente aceitos (Robinson, 2015). A referência de dança cênica, ou seja, o balé clássico, ditava regras acerca de condutas cênicas sobre como a dança deveria ser nos palcos.

Quando o movimento do *plié* foi mencionado anteriormente, ele não deixava apenas um viés metodológico para a transmissão de um comportamento motor, mas a intenção também era marcar uma movimentação com uma nomenclatura eurocêntrica pré-existente. O domínio da cênica não era indiano, latino-americano ou afro-diaspórico, ele era branco, colonizador e eurocêntrico.

O racismo acontecia quando havia alteração de alguns movimentos que tinham uma carga cultural específica em detrimento de um movimento codificado de

balé clássico, o que ainda acontece até os dias de hoje. No entanto, os elementos advindos de outras culturas apesar de não serem extintos são modificados para atender uma “demanda cênica” e passam a ter um formato desligado de sua originalidade.

Quanto ao processo de transculturação comecei a me questionar quanto ao ensino de dança jazz no Brasil... A dança jazz foi apenas assimilada e reproduzida no Brasil? Nada foi/é absorvido da cultura brasileira? Ela é uma dança que mantém apenas os elementos trazidos pelos estadunidenses ou sofreu alterações no contexto cultural do sul global? Para responder a essas e outras perguntas considerei importante olhar com atenção para o seu processo de transmissão.

Na atualidade, as discussões acerca da importância da valorização das partes constituintes de formação de um fenômeno cultural são necessárias com objetivo de que haja compreensão pela sociedade acerca do papel de pessoas e culturas que foram excluídas no processo de reconhecimento permitindo assim a dominância de apenas uma versão histórica, bem como a prevalência de uma possibilidade estética tanto na dança quanto em outras performances culturais.

Além disso, é importante que possamos olhar para os acontecimentos e traçar uma análise e reflexão acerca da performance cultural desenvolvida e até mesmo para que haja movimento na sociedade com intuito de promover a manutenção dos acontecimentos evitando assim problemas ocasionados por opressão ou dominação.

Ademais, a dança, como linguagem artística que utiliza o corpo como sua principal matéria-prima, torna-se um espaço de luta pela liberdade, aprendizado, autonomia e aceitação, contribuindo para uma compreensão mais ampla do fenômeno em questão no contexto cultural e social.

É importante apontar, identificar, reconhecer, refletir, ressignificar e tornar conhecidas as situações que possibilitaram que houvesse apenas uma ou poucas versões da trajetória da dança jazz. Por vezes, alguns registros existentes promovem esquecimento de pessoas negras, silenciamento de seus corpos e/ou exclusão de pessoas que também tiveram papéis significativos dentro de várias culturas e que por questões de poder sofreram e ainda sofrem as consequências de preconceitos historicamente construídos e que antes e na atualidade não apenas houve como ainda há tentativas de esconder sua existência e qualidades e eliminá-las a qualquer custo em nome de um embranquecimento de linguagens de dança e de tantas outras manifestações culturais.

Uma dança que surge em um processo de transculturação não pode seguir sendo uma dança que não construa conhecimento e tenha posicionamento político, bem como ações que favoreçam que seus praticantes percebam a potência cultural que é essa dança.

A princípio, dançar vai além da mera reprodução de movimentos, exigindo uma compreensão mínima de sua origem e do significado que carrega. Outrossim, não deve se limitar à execução de virtuosismos que outrora eram desafios prazerosos, transformados atualmente em meras estratégias de comercialização. A prática da dança necessita também de um posicionamento político, assegurando que todos tenham a oportunidade de participar, rompendo com o conservadorismo do classicismo e, ao mesmo tempo, preservando as características originais e ressignificando as práticas dentro do contexto atual.

Aqui entra uma possibilidade de análise à luz dos estudos da performance quando notamos as possibilidades de escolha de quem atua com a dança jazz cênica, sabendo de sua versatilidade e processo de consolidação multicultural. É importante também se questionar por que uma dança que apesar de toda influência eurocêntrica, branca estadunidense se tornou para alguns uma dança considerada acadêmica/canônica? Por que alguns artistas da dança a consideram como dança canônica sendo que ela não tem espaço nos currículos de formação nas universidades, centros de ensino e não é colocada, em alguns casos, como opção dentro das leis de incentivo no que diz respeito à fomento e circulação cultural como o balé clássico e a dança contemporânea?

Há discussões acerca do processo de transmissão da dança jazz, visto que é uma dança que continua sendo ensinada em escolas pelo Brasil, mas de certa forma não tem tanta atenção nos cursos de graduação e pós-graduação em dança. É uma linguagem de dança que está dentro tanto do espectro profissional de formação artística para o mercado de trabalho quanto na formação inicial continuada e estrutura pedagógica de muitas instituições de ensino formal e pouco se discute e produz academicamente sobre essa arte que é ensinada, trabalhada e apreciada, mas que nem mesmo o nome por vezes é conhecido pelo público.

Além do racismo que ainda perpetua, há também um possível preconceito sobre a dança jazz quanto ao seu lugar no mundo do ensino formal. Nos Estados Unidos, além das questões raciais há também o fato de que por ser uma dança que não tem nomenclatura própria ou técnicas codificadas universalmente, não merece

status de dança canônica e desse modo um lugar na estrutura acadêmica (Netting, 1998; Salfran, 2017).

Há um apego quanto ao embranquecimento histórico que perdura até os dias de hoje e que poderia ser desconstruído, discutido, trabalhado e reconstruído no processo de formação em dança pelo país, assim como seu processo transcultural ao estabelecer contato com a cultura brasileira.

Havia e ainda há preconceito acerca do jazz por ser uma dança considerada sensual devido as estéticas afrodiáspóricas que utilizava dos movimentos de isolamento de pélvis, quadril, coluna, etc o que não era, em parte, “autorizado” nas danças de caráter cênico. É importante ressaltar que as estéticas são consideradas sensuais devido à leitura ocidental feita delas que as enquadram e associam movimentos de isolamento de pélvis, quadril, coluna a gestos de lascívia.

A disputa sobre o que é considerado cênico é tomado por uma perspectiva colonial e racista que se espalha e alcança também os processos de ensino. O colonialismo e o racismo estão impregnados no ensino (Oliveira, 2021), desde as universidades às escolas de ensino básico e informal.

Pode se afirmar que a dança jazz também foi considerada como modismo nas décadas de 1970 e 1980 no Brasil, visto que pessoas procuravam as escolas de dança, influenciadas pela mídia, como quando da febre da novela *Dancin' Days* da Rede Globo de Televisão que trazia várias cenas com a linguagem de dança jazz. Mais a frente desenvolvo sobre esse assunto a partir das respostas das pessoas entrevistadas.

O jazz também estava presente na abertura de um dos programas de maior audiência da TV brasileira, o Fantástico, bem como em propagandas e outros eventos televisivos. A fase midiática dessa dança que não tinha origem no Brasil, mas que se encaixou ao contexto brasileiro devido sua versatilidade ganhou proporções significativas na conjuntura artística e social em nosso país.

Ao se falar de dança jazz na atualidade, percebe se que não se trata de uma dança que apenas tem suas origens africanas, mas a ideia é de uma dança que surge a partir dos grandes musicais dançados majoritariamente por pessoas brancas. Ao dialogar com colegas que dançam ou já dançaram jazz é possível notar a ausência de conhecimento acerca da origem dela, visto que à maioria de nós foi ensinada a dança jazz cênica e desvinculada, na maioria das vezes, de um contexto histórico.

A contextualização do ensino de dança jazz deve acontecer para que se compreenda que durante muito tempo não foi mencionado e ensinado por professores e professoras, que possuem papel único dentro do processo formativo de dançarinos e dançarinas de jazz, a importância acerca da origem dessa dança. O foco nas aulas foi e tem sido basicamente na preparação corporal técnica em detrimento de uma possível contextualização do repertório de movimento que está sendo trabalhado. A reflexão aqui trazida visa possivelmente enriquecer ainda mais o trabalho realizado através dessa linguagem de dança.

A perspectiva de ensino que preza pela dominação cultural até hoje ainda é vigente e não deixa de ser uma realidade no mundo da dança. É possível notar que a dança jazz vai se constituir também dentro do mesmo princípio colonizador para ser “aceita” na sociedade estadunidense, sendo propagada por homens brancos, em sua maioria, visando o estabelecimento de metodologias que prezam por elementos estéticos que não os da estética afrodiaspórica. Posteriormente discutirei o que hoje se percebe no ensino da dança jazz no Brasil quanto a isso.

Também é perceptível que quem ensina, pratica ou pesquisa dança jazz faz escolhas influenciadas pelo processo transcultural, motivadas por diferentes razões, como ocorre em qualquer fenômeno cultural. Contudo, quando se nota um acesso restrito a certos públicos devido ao poder aquisitivo, e quando o movimento transmitido sofre ajustes priorizando danças consideradas canônicas em vez do potencial colaborativo de outras etnias, torna-se evidente que essas decisões são guiadas por um viés colonizador e eurocêntrico. Isso resulta na descaracterização não só da proposta original do jazz, mas também limita o surgimento de novos caminhos, manifestações e possibilidades relacionadas à dança.

O intento não é negar o balé clássico e a dança moderna, mas é entender que há um lugar para elas na dança jazz como também deve haver lugar para as características de movimento advindas de outras culturas que compõe não só a sociedade estadunidense, mas africana, indiana, latino-americana, caribenha etc. para que não se configure que as danças afrodiaspóricas não estão a serviço das danças consideradas eurocêntricas. O processo transcultural propõe as escolhas de itens de cada uma das culturas para a geração de um novo fenômeno cultural e não que uma subjuga a outra.

Os conceitos culturais são dinâmicos e acontecem de forma que se possa olhar para os acontecimentos e traçar uma análise e reflexão acerca da performance

ali desenvolvida e até mesmo para que haja movimento na sociedade com intuito de promover a manutenção dos acontecimentos evitando assim problemas ocasionados por opressão ou dominação.

É histórico que desde a década de 1960, a participação de professores e professoras, coreógrafos e coreógrafas estadunidenses em trabalhos artísticos e cursos de formação de curto período fizeram parte da disseminação da dança jazz no Brasil. Até os dias de hoje a manutenção de conhecimentos acerca da técnica de dança jazz ainda acontece em cursos de curta duração, em congressos, festivais e demais eventos de dança.

A formação através de cursos de curta duração é uma característica marcante do jazz e de outros tipos de dança no Brasil e chama muita atenção os eventos que conseguem trazer professores ou professoras estrangeiros ou com grande currículo artístico na área. Nos últimos anos tenho observado através das redes sociais o crescimento da quantidade de eventos com esses cursos e o interesse dos profissionais em vivenciarem experiências de movimentos para ampliarem seus repertórios e desse modo retransmití-los em seus locais de trabalho e comunidades.

Os festivais de dança, mostras competitivas e demais eventos são alguns exemplos de momentos que são organizados para apresentações e competição de trabalhos coreográficos e também para a formação de pessoas interessadas em dança jazz cênica. O público nesses eventos, que aqui vou considerar como espaço de transmissão de uma performance cultural, é diverso e dependendo do evento, possui um certo poder aquisitivo, visto que geralmente tanto a participação nas apresentações quanto nos cursos são pagas e os valores são elevados diante do custo de realização desses eventos.

2.4 Dança jazz e a modernidade

As danças afroestadunidenses executadas nos salões antes de ganharem visibilidade nos palcos e meios de comunicação, enfrentaram aquilo que determinadas perspectivas teóricas ocidentalizadas tem considerado como um “refinamento”³⁰, levando em consideração que elas passaram a ser executadas por pessoas da burguesia hedonista e boêmia. Desse modo, elas foram propagadas por todas as cidades estadunidenses e foram exportadas para o resto do mundo.

Essas danças ganharam então após esse processo o termo “moderno/moderna” para defini-las como algo que se oporia ao que era considerado vulgar, deplorável e desajeitado (Seguin, 2017). Aqui percebe-se que o embranquecimento da dança jazz não acontece apenas no século XX, a partir da década de 1940, mas que esse processo vinha acontecendo desde seu surgimento. Há autores, como Robinson (2015) que afirmam que o termo “moderno” foi utilizado para dar também um tom comercial às danças de salão para que o público interessado em aprender a dançar pudesse contratar professores, que na época eram dançarinos experientes, com intuito de saberem como dançar nos eventos e bailes.

Neste “refinamento”, os elementos da estética afro-estadunidense como o balançar dos ombros, semiflexão dos joelhos e/ou o balanço dos quadris deveriam ser anulados com a intenção de reduzir o que é pontuado por Éliane Seguin (2017) como visto no início do século XX como movimentos sensuais, indecentes e vulgares ou até mesmo exagerados e de uma exuberância considerada excessiva. É possível notar a tentativa de apagamento de forma a anular a origem de uma movimentação orgânica advinda de momentos celebrativos e sociais do povo preto. Destaco que esse “refinamento” é uma das características da colonialidade que interfere no processo de constituição de uma dança.

O termo “moderno/moderna” para dança, neste trabalho, não será utilizado apenas para se referir a dança moderna vinda da Europa e consolidada nos EUA em várias técnicas e metodologias como de Martha Graham, Lester Horton e tantos outros. Os termos mencionados moderno/moderna/modernidade/modernização se referem a

³⁰ “Refinamento” é o termo utilizado por Danielle Robinson, em seu livro *Modern Moves*, para designar a adequação de um movimento considerado de certo modo animalesco, exagerados ou vulgares para um movimento “aceitável” socialmente prezando os padrões colonizadores eurocentrados.

uma fase da dança que também pode ser vista em uma perspectiva histórica. A autora Rejane Bonomi Schifino (Schifino, 2022) pontua que

a modernização surge como processo de transformação/destruição do antigo em novo, em velocidade antes nunca vista. As camadas sociais participantes deste processo são colocadas continuamente em rota de colisão. Ela é o caminho existente entre o que se é (presente) e o que se deseja ser (futuro), e possui múltiplas possibilidades de ocorrência (Schifino, 2022, p. 20).

É possível perceber que o processo de refinamento das danças nos salões mencionado anteriormente vem dentro do mesmo movimento de transformar o que era antigo em novo, porém dentro de um alinhamento puritano e moralista das pessoas ricas do início do século XX. O choque entre as camadas sociais acontece justamente por essa separação quanto a execução de danças, a participação em eventos. Sem contar a sistematização do ensino que passa a ter manuais escritos acerca da execução dos movimentos (Robinson, 2015).

A dança jazz cênica (moderna) segue a mesma linha implantada no início do século XX quando é aliada ao balé clássico e dessa forma se torna dentro de algumas perspectivas pedagógicas como um subtema do balé clássico, uma dança sem história, teoria e técnica definida, tanto que a nomenclatura do balé clássico é até hoje parte constituinte das aulas e instruções dadas nas aulas de jazz. No entanto, é possível dizer que as duas linguagens de dança são diferentes e quando se fala em jazz a sensação do movimento é outra, a “pegada” é diferente, apesar dos elementos de refinamento.

As características do jazz como dança afrodiáspórica social tem elementos marcantes como a inclusão, a individualidade, o ritmo, o gostar de dançar e a criação de novas ideias na intenção improvisacional (Peters, 2022). Alguns destes elementos deixam de existir na proposta cênica de ensino da dança jazz, no entanto, há na atualidade metodologias de ensino que resgatam esses elementos dentro de sua proposta pedagógica visando uma contextualização do ensino que proporcione reflexões acerca de questões sociais, como o racismo e o embranquecimento de uma dança que tem sua origem no continente africano. Como exemplo, trago o trabalho realizado por Susan Santos (2023) e registrado em sua dissertação de mestrado em que ela propõe uma metodologia de trabalho com dança jazz que aponta e destaca elementos e/ou ações da comunidade negra com seus/suas estudantes.

O desafio é que todas as propostas de ensino, sejam elas do *mainstream*³¹ ou não, possam trazer a contextualização e a valorização das origens da dança jazz.

A partir da década de 1950, a sistematização do ensino de técnicas codificadas de dança jazz aparece a partir da organização de aulas de muitos coreógrafos e coreógrafas como Jack Cole e Katherine Dunham. Nesse processo de modificação do jazz para a sala de aula outros nomes também surgiram como Pepsi Bethel, Matt Mattox, Bob Fosse etc. que de onde estavam realizaram suas contribuições e registros na transmissão da dança jazz cênica.

Na literatura é indiscutível que esses profissionais eram figuras consagradas no meio artístico estadunidense, por serem ex-bailarinos/as e coreógrafos/as de grandes espetáculos, filmes e/ou atividades midiáticas como videoclipes. A maioria deles era branco e quase não percebemos figurar entres eles mulheres. Citamos anteriormente Katherine Dunham, no entanto, ela tinha um trabalho mais voltado para as danças diaspóricas e dança moderna e sua visão era mais ampla no desenvolvimento de seu trabalho.

É possível perceber que homens brancos tinham visibilidade, o domínio cultural e mercadológico quando se falava em ensino de dança jazz cênica nos EUA.

As metodologias pontuadas anteriormente tinham em comum a intenção de uma formação artística e técnica consistente, uma preparação para o profissionalismo, para os palcos, para a cena. No Brasil, nem todos os profissionais estadunidenses citados vieram para dar cursos, porém suas metodologias chegaram aqui também por outras pessoas dos EUA ou até mesmo por brasileiros/brasileiras que iam à Nova Iorque para fazerem cursos e reproduziam as técnicas aqui ao retornarem. Reforço que as técnicas eram ensinadas, no entanto, não há registros de brasileiros/as que assumiram o ensino de uma determinada metodologia de dança jazz nos primeiros anos.

As vertentes da dança jazz são as alterações criadas mantendo o que é entendido por muitos a essência da dança jazz. Há autoras como Guarino; Oliver, (2015), que ponderam que a dança jazz e as vertentes que surgiram a partir dela são compreendidas como danças influenciadas pelo jazz (*Jazz-influenced dance*) por não se encaixarem no formato da considerada dança jazz autêntica. As autoras explicam

³¹ Refere-se à “corrente dominante”: ideias, produtos culturais, estilos e valores que estão em voga, com grande circulação e visibilidade. Costuma estar associado à cultura de massa e à cultura popular difundidas por meios de comunicação como TV, rádio, redes sociais e grandes portais. (Carvalho, 2013)

que esse termo é utilizado para demarcar as vertentes que surgem na dança jazz a partir do momento que ela deixa de ser dançada necessariamente com a música jazz. A dança jazz deixa de ser entendida como “autêntica” para ser considerada “influenciada”, porém não deixa de ser jazz.

Em um podcast estadunidense chamado *DanceSpeak* (Why aren't we doing Jazz Dance to Jazz Music?, 2020), o professor Moncell Durden ratifica a identificação da dança jazz cênica moderna como uma dança jazz influenciada pela dança jazz autêntica, mas que não deixa de ser jazz, pois ainda mantém as características de movimento oriundas do jazz raiz, mesmo não sendo dançada com música jazz.

Apesar de existir um universo de possibilidades da dança jazz cênica, vou aqui trazer algumas que fazem parte da realidade do universo das escolas de dança, cursos, festivais e demais eventos com essa linguagem de dança. O propósito aqui é entender a realidade da dança jazz cênica com suas vertentes e o que basicamente as caracteriza.

A dança jazz musical ou Broadway (Musical Theater Jazz Dance/Broadway Jazz Dance) é uma vertente que inclui outras subcategorias o que alguns vão chamar de “estilos”, pois foram estabelecidas a partir da forma de dançar de uma pessoa específica, como é o caso de Bob Fosse, que com seu jeito de dançar criou uma subcategoria de dança jazz cênica que hoje é característica marcante do seu repertório de musicais, filmes e mídias existentes. Há também um método de ensino do estilo de Bob Fosse.

A dança jazz cênica teve contribuição dos trabalhos de Jack Cole, que fundiu movimentos de balé clássico com o jazz das festas e bailes que frequentava, influências das danças orientais que praticava, além do sapateado e da dança moderna já utilizados em contextos cênicos. Esse processo resultou em uma dança que era visualmente aceita pela sociedade da década de 1950, abrindo portas para outras possibilidades da dança jazz que foram surgindo com o passar dos tempos, não mais restrita à música jazz.

A dança jazz cênica, algumas literaturas também a trazem como tradicional/clássica, é a dança jazz sistematizada e ensinada em estúdios e escolas de dança. Uma linguagem de dança híbrida com um viés de formação que atendesse a todas as demandas já existentes (filmes, musicais, formação de bailarinos para espetáculos/shows) ou que surgissem a partir dali envolvendo a linguagem jazz. Alguns professores e professoras entrevistados/as, como Jhean Alex e Erika Novachi

consideram essa vertente como a base para se dançar, ensinar e aprender dança jazz cênica.

Os métodos de ensino criados nessa vertente prezavam pelas estruturas de execução de movimentos, postura corporal, ritmicidade, posicionamento/trabalho de braços, pernas/pés e tronco. Movimentos como contratempos, pequenos saltos, isolamentos de quadril, etc ora eram ensinados dentro de uma sequência em um momento de aquecimento, ora faziam parte de uma sequência coreográfica, no entanto, não deixavam de ser ensinados, trabalhados, transmitidos.

Os elementos de estéticas africanas³² como o policentrismo, a polirritmia e os isolamentos ainda podem ser percebidos nas aulas de jazz cênico, porém as linhas do balé clássico e da dança moderna historicamente estabeleceram uma influência muito significativa que até hoje ainda faz parte de sua constituição.

Por vezes, ao questionarem qual movimento de dança poderia ser descrito como um específico de dança jazz? Poderia se dizer que o *Kick Ball-change*³³, literalmente traduzindo, seria o “chuta contratempo”. Neste movimento que pode acontecer em um deslocamento pela sala ou numa sequência coreográfica é possível perceber as características da estética afrodiáspórica, como a polirritmia, com o possível isolamento de movimentos que podem acontecer nos membros superiores. Aqui eu destaco as estéticas africanas, visto que são elementos que tem sido deixado de lado há muito tempo e que precisam ser lembrados, ensinados, transmitidos, pois os movimentos de caráter eurocêntrico sempre tiveram destaque, prestígio e consideração.

Como a dança jazz tem suas raízes africanas é importante ressaltar que para inicialmente identificarmos uma dança como jazz ela precisa ter características que são comuns às danças de matriz africana dentre elas podemos citar a polirritmia, o policentrismo e a improvisação.

A **polirritmia** é a conectividade entre expressão física e interpretação do movimento de dança misturado com os ritmos cruzados e acentos dentro da música. O **policentrismo** é a destreza de subdividir os movimentos do corpo usando suas diferentes partes ao mesmo tempo. A **improvisação** é a

³² Estéticas africanas são além de características cinéticas, sistemas filosóficos e práticos de criação de sentido, enraizados em cosmologias e tradições performáticas do continente africano, que operam como matrizes geradoras de conhecimento, identidade e resistência na diáspora negra. Elas não se manifestam como formas artísticas estáticas ou folclóricas a serem preservadas em museus, mas como modos de vida, organização social e intervenção política (Colbert, 2017).

³³ Para visualizar o movimento, por favor, acesse: <https://www.youtube.com/watch?v=Aj1ttBcPm14> – A partir de 0:33 - Acesso em: 25/03/2024.

imediate expressão de dança e movimento sem preparação, criando uma conexão espontânea, física e emocional com a música (tradução nossa) (Henry; Jenkins, 2019, p. 14).

Sheron Wray destaca também que a dança jazz “é centrada em quatro princípios derivados da estética africana: ritmicidade, uma formidável relação com a música, improvisação e dinâmica de apresentação”³⁴ (tradução nossa) (Wray, 2014, p. 12). Apesar da modernidade e de toda modificação no processo de transmissão dos comportamentos culturais, a estética africana deve ser estimada para nomearmos e identificarmos uma dança como jazz sendo ela autêntica ou influenciada.

A dança jazz latina (Latin Jazz Dance) pega o que é ensinado de forma estruturada na dança jazz tradicional e realiza suas adaptações ao som de músicas latinas, podendo ser dançada tanto em palcos quanto em festas. As bases rítmicas fundamentam o movimento dos pés e as variações resultantes na percepção do peso, na utilização da pelve, na tensão espacial transversal e na conexão com o tronco. No jazz latino, a percepção do peso tende a seguir um movimento circular de ascensão e descida, diferente do balanço da movimentação de raiz africana que se apresenta de um lado para o outro (Heiland; Megill, 2019).

Uma vertente que é considerada do universo das danças urbanas e não é aceita por alguns profissionais de jazz no Brasil é a dança jazz funk. Nos EUA é um tipo de dança que é influenciada pelo R&B (Rhythm and Blues) e focada em movimentos aterrados (próximos ao chão) (Guarino; Oliver, 2015). O jazz funk integra polirritmias, à medida que o ritmo reverbera em diversas partes do corpo simultaneamente, sendo facilitado pela postura do corpo em flexão e pelo fluxo livre através do tronco. Esse fluxo livre no tronco e a flexão corporal também apoiam a frequente incorporação de ações simultâneas, sequenciais e sucessivas, as quais só são possíveis com um corpo flexível e ágil (Heiland; Megill, 2019). As características da estética africana ainda podem ser percebidas nesta vertente diante da descrição da polirritmia e a relação com a música sendo executada. Coreografias como as que são assistidas no vídeo clipe de Rhythm Nation (1989) de Janet Jackson e no Show de Rihanna no Intervalo do Super Bowl NFL (2023) são exemplos de dois momentos de jazz funk em décadas diferentes.

³⁴ “Jazz Dance is centered on four principles derived from an African aesthetic: rhythmicity, a formidable relationship with music, improvisation and dynamic play”.

A dança jazz lírica (*Lyrical Jazz Dance*) é uma das vertentes que mais se afasta das características da estética africana e se aproxima do balé clássico não por assumir a execução de movimentos do balé, mas por adotar as linhas e parte da estética dessa linguagem (Netting, 1998) (Heiland; Megill, 2019). É uma categoria do jazz que surgiu na década de 1960 e enfatiza a fluidez e a expressividade. Há autores que defendem que esta vertente ganha esse nome por utilizar a qualidade lírica da música ou a letra dela criando um contexto de execução do processo coreográfico (Guarino; Oliver, 2015). Na contramão dessa ideia há quem afirme que:

A dança jazz lírica refere-se a uma categoria única de dança jazz que expressa sentimentos através do uso da linha ballet (não de passos de ballet) como contraponto às características percussivas da dança jazz convencional. Seus movimentos rítmicos utilizam todo o corpo, estendendo a linha corporal e evitando movimentos angulares, bruscos e estacionários. "Lyrical", então, não se refere à qualidade da música nem à interpretação das letras, mas sim à qualidade lírica do movimento. Isso é especialmente significativo, pois é o processo da dança jazz lírica que permite ao dançarino/dançarina desenvolver suas expressões de si mesmo (tradução nossa)³⁵ (Netting, 1998, p. 7)

A dança jazz lírica (*Lyrical Jazz Dance*) carrega da dança jazz tradicional características como a utilização das acentuações rítmicas, o uso intencional direto e indireto do espaço, utilização fluída do tronco e uma relação significativa com a melodia motivada pela criatividade e expressividade (Heiland; Megill, 2019). Nos últimos anos, no Brasil, esta vertente do jazz tem ganhado muitos apreciadores e tem sido muito difundida em festivais e eventos de dança, no entanto ela foi introduzida no Brasil na década de 1970 por docentes estadunidenses.

A dança jazz contemporânea (*Contemporary Jazz Dance*) se caracteriza por adotar novamente a estética africana com ênfase no policentrismo e fluidez da movimentação de tronco, utiliza a incorporação de diferentes acentos na relação com a música e enfatiza a expressividade em possíveis narrativas (Heiland; Megill, 2019). O significado do termo contemporâneo ainda é motivo de discussão, pois há autores que categorizam como jazz contemporâneo uma mistura de várias características jazzísticas na concepção de uma nova vertente ou a impressão de um estilo pessoal

³⁵ Lyrical jazz dance refers to the unique style of jazz dance that expresses emotional sentiment through the use of the balletic line (not ballet steps) as a counterbalance to the percussive features of conventional jazz dance. Its rhythmic movements use the entire body, extending the body line and avoiding sharp, stationary, angular movements. "Lyrical," then, does not refer to the quality of the music nor to the interpretation of lyrics, but rather to the lyrical quality of the movement. This is especially significant in that it is the process of lyrical jazz dance that enables the dancer to develop his or her own expressions of self. (Netting, 1998, p. 7)

do coreógrafo que trabalha dentro dessa categoria (Guarino; Oliver, 2015). O que a literatura aponta é que a dança jazz lírica se diferencia da contemporânea devido a aproximação da segunda com a estética africana, o que a primeira não tem como característica marcante.

Essas categorizações são aqui apresentadas para que posteriormente haja compreensão acerca do contínuo processo de transculturação. Destaco também a importância de compreendermos as mudanças, limitações e direcionamentos que observamos aqui na exposição dessas nomenclaturas/fases como resultado da modernidade, que inicialmente foi trazida dos EUA. No entanto, é crucial reconhecer que hoje em dia não podemos mais afirmar que a modernidade provém exclusivamente desse lugar (Hall, 2016).

A partir da análise de entrevistas e da convivência com profissionais da dança jazz, pude observar que as vertentes mais próximas das matrizes afrodiáspóricas, como o jazz funk, tendem a sofrer maior preconceito, enquanto aquelas mais alinhadas aos princípios estéticos do balé clássico, como o lyrical jazz, gozam de maior aceitação e difusão no meio artístico e pedagógico. Essa constatação suscita uma reflexão necessária sobre os critérios que têm historicamente legitimado determinadas práticas em detrimento de outras. Embora autores como Netting (1998, p. 7) afirmem que o lyrical jazz "permite ao bailarino desenvolver suas expressões de si", tal colocação me levanta o questionamento sobre: Por que as demais vertentes do jazz não seriam igualmente capazes de proporcionar tal desenvolvimento expressivo? A resposta a essa indagação, ainda que aparentemente simples, revela processos profundos de hierarquização estética e cultural que, a meu ver, merecem ser problematizados.

Argumento, portanto, que a persistência de um conservadorismo, por vezes velado sob a forma de racismo estrutural, tem orientado o agenciamento das escolhas coreográficas, musicais e formativas no campo da dança jazz ao longo das últimas décadas. Esse conservadorismo opera não necessariamente de maneira explícita, mas por meio de mecanismos que privilegiam determinadas estéticas em detrimento de outras, associando o "legítimo" ou "artisticamente elevado" àquelas vertentes que mais se aproximam do cânone eurocêntrico do balé clássico. Entendo que tal dinâmica perpetua um ciclo excludente que precisa ser identificado, discutido e enfrentado pela comunidade que pratica, ensina e difunde essas diferentes vertentes do jazz.

Diante disso, reforço a importância de que todas as vertentes da dança jazz sejam trabalhadas a partir de seus fundamentos históricos e estéticos, de modo a romper com a repetição acrítica de padrões mercadológicos que descolam a dança de sua função artística e de suas raízes culturais. Considero imprescindível que o ensino do jazz contemple suas origens afrodiáspóricas e os processos de resistência que marcaram sua trajetória, para que não se perpetue um pensamento racista naturalizado nas práticas cotidianas. Defendo, por fim, que somente por meio de uma abordagem ética, historicamente informada e reflexiva será possível transformar o campo da dança jazz em um espaço verdadeiramente plural, onde todas as suas vertentes possam coexistir sem hierarquias estigmatizantes.

3 JAZZ NO BRASIL

Com o intuito de construir uma possível história sobre o ensino da dança jazz no Brasil, decidi entrevistar profissionais que atuam ou já atuaram na área, bem como estudantes e praticantes dessa modalidade. Em nosso país, conforme mencionado anteriormente, há muitas pessoas que se dedicam ao jazz, cada uma contribuindo significativamente para a construção da história dessa dança.

Acredito que você, que lê esse trabalho, se não dançou, conhece alguém que tenha dançado ou dança jazz. Seria, portanto, impossível ouvir cada história, entender os diversos contextos e aglutinar isso tudo para a construção de uma história. Diante disso, resolvi selecionar pessoas que de algum modo tiveram/tem um trabalho expoente quanto à dança jazz e que pudessem me contar suas histórias, percepções, vontades, sonhos, entendimentos. Desse modo, fiz a escolha dos entrevistados levando em consideração a contribuição proeminente dessas pessoas para a dança jazz há alguns anos, visto que parte delas fizeram ou ainda fazem parte do processo formativo de muitas pessoas pelo país como professor/a de dança jazz.

Levei em consideração, na escolha das pessoas interlocutoras, primeiro a afinidade e proximidade, pois algumas pessoas entrevistadas são pessoas que conheço por já ter feito aulas de jazz com elas tanto como aluno ou colega de sala, outras por indicação de pessoas especializadas que me motivaram a procurar algumas das pessoas entrevistadas devido suas contribuições significativas para a dança jazz. A disponibilidade das pessoas também foi um critério, visto que realizei grande parte das entrevistas de forma presencial e nem todas as pessoas convidadas tiveram disponibilidade para participar do estudo. Coloquei também como critério de escolha a admiração que tenho pela maioria das pessoas entrevistadas, por reconhecer em cada uma delas uma trajetória significativa que merecia ser registrada.

Antes de tudo, fiz uma lista com os nomes das pessoas que eu gostaria de entrevistar e os categorizei em três grupos levando em consideração os anos em que começaram a atuar como pessoas que dançam e ensinam jazz. A saber:

- Grupo 1: professores e professoras que trabalharam com jazz a partir das décadas de 1950, 1960, 1970... Neste grupo estão Marly Tavares, Regina Sauer, Nadia Nardini, Eusébio Lobo, Vilma Vernon, Rosely Fiorelli, Maiza Tempesta e Thereza Mascote. Neste grupo há pessoas que até o momento de realização das entrevistas não trabalhavam mais com jazz, como é o caso de Eusébio Lobo e Vilma

Vernon, mas que se dispuseram a contribuir contando suas histórias. Ressalto também que a participação de Thereza Mascotte, da escola The Jazz (antigo Jazz Carlota Portella), é para fazer memória a Carlota Portella (1950-2024) que muito contribuiu com o jazz no Brasil, mas nos deixou em agosto de 2024, dois meses antes da realização da coleta de dados no Rio de Janeiro.

Imagem 6 – Grupo 01 de pessoas entrevistadas

Grupo 01



Marly Tavares

Vilma Vernon

Eusébio Lobo

Regina Sauer



Rosely Fiorelli

Maiza Tempesta

Nádia Nardini

Thereza Mascotte

Fonte: Compilação do autor (2025), com imagens de perfis públicos no Instagram e Facebook.

- Grupo 2: professores e professoras que trabalharam com jazz a partir das décadas de 1980, 1990, 2000... Neste grupo estão Cris Cará, Edson Santos, Edy Wilson, Caio Nunes, Tati Sanchis, Vivien Fortes, Washington Cardoso e Erika Novachi.

Todas as pessoas entrevistadas ainda dão aulas de jazz e disseminam a cultura dessa dança pelo país.

Imagem 7 – Grupo 2 de pessoas entrevistadas

Grupo 02



Cris Cará



Caio Nunes



Edson Santos



Edy Wilson



Érika Novachi



Vivien Fortes



Tati Sanchis



Washington Cardoso

Fonte: Compilação do autor (2025), com imagens de perfis públicos no Instagram e Facebook.

- Grupo 3: neste grupo estão pessoas que ensinaram/ensinam jazz nas últimas décadas e que tem tido visibilidade quanto aos trabalhos que realizam ora nas regiões em que moram, ora em outros lugares do país. Neste grupo estão: Fabio Bianchini, Jhean Alex, Lenon Vitorino, Renan Banov e Renata Matsuo. Destaco que neste grupo foi acrescentada a entrevista com Marcela Benvegnu que é uma

estudiosa e pesquisadora da dança jazz no Brasil e que tem feito um trabalho de incentivo sobre a formação quanto a história e ensino de jazz.

Imagem 8 – Grupo 3 de pessoas entrevistadas

Grupo 03



Jhean Alex



Renata Matsuo



Renan Banov



Marcela Benvegna



Lenon Vitorino



Fabio Bianchini

Fonte: Compilação do autor (2025), com imagens de perfis públicos no Instagram e Facebook.

Com os três grupos formados, elaborei o roteiro de entrevista que inicialmente buscou conhecer um pouco mais da história de cada pessoa entrevistada. Seria um enorme prazer contar a história de cada pessoa aqui, no entanto, acabaríamos deixando de lado o foco principal do trabalho. O que lhes asseguro é que grande parte das histórias que formam a história do jazz no Brasil carregam semelhanças que as aproximam e permitem mútuos atravessamentos de certo modo.

As aproximações, as divergências, as semelhanças e as diferenças auxiliam na construção de uma enorme teia de relações, aprendizados, intercâmbios e desdobramentos do que é/são a/s história/s do ensino da dança jazz no Brasil. Ao fim e ao cabo, deixo nítido que poderão ficar de fora alguns fatos e personagens que fazem parte da construção dessa história. Aproveito a oportunidade para convidar as pessoas interessadas para que possamos nos dar às mãos e assim preencher possíveis lacunas na construção dessa história. Oxalá outros trabalhos possam ser desenvolvidos a partir desse.

Sob essa perspectiva, as pessoas foram entrevistadas presencialmente entre agosto e novembro de 2024 nas seguintes cidades: São Paulo-SP, Indaiatuba-SP, Rio de Janeiro-RJ, Itaparica-BA (Ilha de Itaparica), bem como entrevistas foram realizadas através da plataforma Google Meet e WhatsApp com Cris Cará na cidade de São José dos Campos-SP, Fabio Bianchini em Porto União-SC, Rosely Fiorelli em São Paulo-SP e Vilma Vernon na cidade do Rio de Janeiro-RJ. Com exceção das entrevistas com Fabio e Vilma, que foram gravadas apenas em áudio, todas as demais entrevistas foram gravadas em áudio e vídeo, transcritas e estarão disponibilizadas nos anexos desse trabalho. Todas as pessoas entrevistadas concordaram/assinaram o Termo de Compromisso Livre e Esclarecido – TCLE levando em consideração a aprovação concedida pelo Conselho de Ética em Pesquisa da UFG – CEP/UFG.

Estar com essas pessoas foi uma experiência enriquecedora. Tive oportunidade de conhecer parte de suas trajetórias, compartilhar um café ou até mesmo um almoço e entrar em universos até então desconhecidos, em alguns casos. Pude notar semelhanças entre situações das pessoas entrevistadas com a minha história e isso de certo modo me alegrou e me fez também entender que pode haver outras histórias semelhantes na construção do ensino de jazz no Brasil.

No momento das entrevistas, sempre busquei explicar de forma simples do que se tratava a pesquisa, que havia um tempo de duração para a entrevista de sessenta minutos, mas que havia possibilidade de avançarmos com relação ao tempo, ressaltar a questão relacionada ao Comitê de Ética em Pesquisa e a segurança quanto a possíveis riscos, tanto para a pessoa entrevistada quanto para mim, enquanto pesquisador. Com essas ações busquei deixar as pessoas entrevistadas tranquilas e à vontade para falarem.

A partir disso, seguindo um roteiro, que está anexado no final do trabalho, iniciamos a entrevista que fluiu como um bate papo sempre prezando pelo que a

pessoa interlocutora queria enfatizar em suas respostas. Em algumas ocasiões, pedi alguns detalhes acerca das respostas dadas como forma de enriquecer a coleta de dados. Em nenhuma das entrevistas, as pessoas interlocutoras pediram para não registrar o que havia sido falado. Não houve da parte de nenhuma pessoa entrevistada o pedido de editar qualquer discurso realizado. As entrevistas tiveram um caráter acadêmico, mas ao mesmo tempo foram leves e trouxeram muitas informações significativas e importantes para esta pesquisa.

Das vinte e três pessoas entrevistadas, 90% delas não iniciou sua vida na dança com o jazz. O balé clássico, neste caso, assume a ponta como a linguagem de dança que grande parte das pessoas entrevistadas ou começaram a dançar ou foram direcionadas a cursarem para se inserirem no mundo da dança. Todas as mulheres entrevistadas começaram a dançar com o balé clássico, os homens geralmente iniciaram por outras linguagens de dança como danças folclóricas, estilo livre e/ou danças urbanas.

As pessoas entrevistadas conhecem o jazz apenas depois, e de diversas formas, como uma dança de possibilidades e desafios. Uma dança que expressava, de certo modo, uma liberdade de dançar mais próxima a que se tem em algumas danças brasileiras, apesar do rigor técnico do balé e da dança moderna que já veio embutido. A capacidade de se ajustar para representar ou incorporar outras danças no jazz foi bem acolhida no Brasil.

Na esteira da construção de uma história da dança jazz no Brasil, é importante destacar que as pessoas interlocutoras foram estudantes, dançaram profissionalmente em algum momento de suas vidas, sejam em companhias de dança, sejam em espetáculos ou nas escolas que estudaram/trabalharam, atuaram como professoras e algumas o fazem até hoje.

Algumas pessoas interlocutoras atuaram e/ou ainda atuam em programas de televisão, novelas, shows de grande repercussão midiática e tiveram uma parcela de colaboração significativa com a propagação do jazz nas mídias, principalmente na televisão, seja para apreciação quanto para a formação de outros profissionais.

É importante também registrar que são profissionais que atuam no mercado do teatro musical, espetáculos corporativos, comissões de frente de escolas de samba, espetáculos para parques temáticos etc. e que deixam marcado que o jazz é uma linguagem plural e com inúmeras possibilidades.

Todas as pessoas participantes são/foram docentes e atuam/atuaram no processo de formação em dança seja no planejamento, organização e realização de seminários, cursos, oficinas ou até mesmo ministrando aulas em escolas ou em eventos pelo país. A maioria viajou/viaja pelo país dando aulas de jazz em eventos de dança a partir de suas vivências e experiências formativas.

As pessoas que não atuam mais com o ensino de dança jazz compartilharam suas vivências desde o princípio e deram suas impressões dentro do tempo que atuaram como docentes e enriqueceram este trabalho com seus relatos históricos e suas impressões. Dentre essas pessoas podemos citar Vilma Vernon e Eusébio Lobo.

Deixo registrado o quanto fui bem recebido e acolhido por essas pessoas que demonstraram interesse na realização de um trabalho como esse a que me dispus, e por ser um registro que tem sua importância para a dança jazz no país e que pode motivar interesses outros sobre pesquisas nessa área.

A experiência das pessoas entrevistadas com dança jazz foi o principal item levado em consideração para que fossem convidadas para participarem. Pude perceber, a partir de suas falas, várias conexões significativas quanto a fatos históricos e as impressões acerca do ensino, mas o que mexeu comigo enquanto artista-docente-pesquisador foi o afeto com o qual trataram a dança jazz em seus relatos e respostas. Notei um respeito por uma dança que precisa ser compreendida e não apenas transmitida/repassada/ensinada e o quanto se faz necessário estudar e discutir a dança jazz.

Os relatos extrapolaram o roteiro de entrevista e trouxeram informações importantes que ora ou outra serão apontadas aqui como forma de enriquecer os pontos em discussão eleitos para essa pesquisa e possibilitarão reflexões e possíveis desdobramentos futuros desse trabalho.

Em complemento ao trabalho, foi elaborada, com base nas entrevistas, uma minibiografia de cada participante, incluindo registros de suas trajetórias profissionais, opiniões sobre a dança jazz e algumas expectativas relacionadas a essa modalidade. Recomendo a leitura deste complemento que é anexo dessa pesquisa.

Os itens que desenvolverei nos textos a seguir serão com base nas respostas dadas às perguntas feitas por mim nas entrevistas realizadas com os interlocutores. Busco fazer uma análise e co-performar com essas pessoas para entender como a dança jazz cênica foi/está no Brasil, seu ensino, seus desafios e suas influências. Tive

a oportunidade de abordar temas que estavam fora do roteiro de entrevista e o fiz por considerar alguns pontos relevantes para esse registro.

Um dos pontos mencionados, no que diz respeito a todos os grupos de pessoas participantes foi sobre as companhias de dança que tinham/têm o jazz como principal linguagem de trabalho. Nos relatos, pude notar que ao longo dos anos, companhias de dança foram criadas para disseminar o jazz em espetáculos pelo Brasil, no entanto, essas companhias tiveram destaque apenas em períodos específicos ou quando receberam algum recurso público ou privado. Algumas companhias tiveram reconhecimento pelo país, como a Vacilou, Dançou de Carlota Portella, Raça Companhia de Dança de Roseli Rodrigues, Bandança dos irmãos Nardini, Cia Joyce Ballet de Joyce Kermann, Cia Nós da Dança de Regina Sauer, Jazz Brazil de Maiza Tempesta, etc.

As pessoas entrevistadas pontuaram brevemente sobre suas atuações nessas companhias e que era um trabalho a mais dentro de seu processo de formação artística, pois a maioria já ministrava aulas de dança para ter seu sustento e como estavam em escolas de dança, geralmente eram “convidadas” a fazer parte dessas companhias que também tinham como objetivo divulgar o trabalho das escolas de dança as quais eram vinculadas, quando era o caso.

O funcionamento das companhias de dança de jazz tinha diversas dinâmicas, como a citada anteriormente que era a de estar vinculada a alguma escola de dança ou de ser independente. Em minha vivência como bailarino, eu estive ligado a uma companhia que representava a escola de dança onde eu era estudante e a ideia era sempre representar essa escola em eventos e nas coreografias com destaque nas mostras e festivais de dança promovidos por ela. Sempre havia os ensaios e montagem de coreografia além dos horários comerciais, havia ensaios aos finais de semana que era quando as salas de aula estavam liberadas para esse fim.

Ouvindo os relatos, percebi que vivenciei situações semelhantes às pessoas interlocutoras que iam além dessas demandas que trouxe. E o principal detalhe é que não havia em grande parte uma remuneração a mais pela atuação na companhia. Aqui quero deixar claro que esse era o caso de algumas companhias, principalmente às ligadas a escolas de dança, não de todas e que cada companhia tinha uma dinâmica específica de trabalho. Mas quero reforçar a reflexão acerca do quanto o trabalho com dança não é simples, fácil e requer dedicação e compreensão acerca da vida além dos palcos e salas de aula.

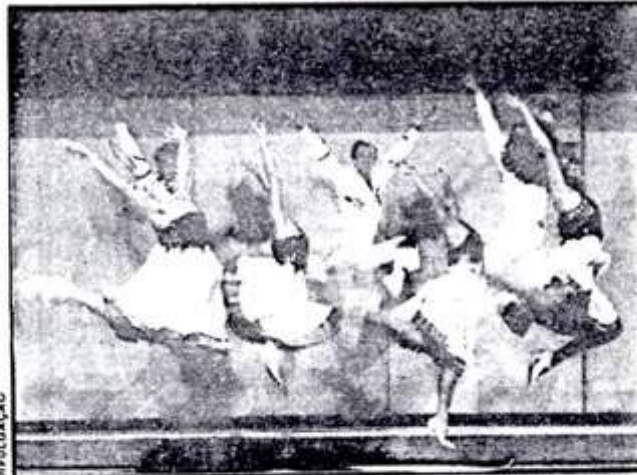
As companhias por vezes não tinham um financiamento ou fundo que as sustentasse para que espetáculos pudessem ser montados, bem como, não havia como remunerar bailarinos/bailarinas para que suas atuações pudessem ser mantidas nos respectivos elencos, portanto suas existências dependiam das escolas e/ou de algum patrocínio que por vezes era conseguido para algum espetáculo. Essas companhias faziam tanto trabalhos curtos para festivais e mostras competitivas quanto para espetáculos de circulação.

Algumas dessas companhias já não existe mais, no entanto, durante suas existências puderam levar pelo país seus espetáculos com muito jazz como nesse recorte de jornal (imagem...) sobre o espetáculo da Cia Joyce Ballet em parceria com Lennie Dale em Goiânia-GO em imagem cedida do arquivo pessoal de uma das entrevistadas, Rosely Fiorelli, que foi bailarina na companhia e deu aulas na escola de Joyce Kermann em São Paulo-SP.

Imagem 9 – Divulgação de apresentação da companhia de dança Lennie Dale e Joyce Ballet in Concert quando se apresentou em Goiânia-GO na década de 1980

26 - Goiânia, 28/10/84

DANÇA



Com a participação de 20 bailarinos, o espetáculo permanecerá em cartaz no Teatro Goiânia até quarta-feira

“Lennie Dale e Joyce Ballet In Concert”

Joyce Kermann, pelos seus longos anos de trabalho em academias, conseguiu formar um estilo próprio de dança que acabou caracterizando o jazz brasileiro. Foi juntando sua criatividade à incrível técnica e ao talento do bailarino e coreógrafo norte-americano Lennie Dale, que nasceu a idéia da formação de uma companhia de dança. E são os resultados desse esforço conjunto que os goianienses terão oportunidade de ver a partir de amanhã, no espetáculo **Lennie Dale & Joyce Ballet - In Concert** que cumpre curtíssima temporada de três noites no Teatro Goiânia, com apresentações sempre a partir das 21 horas.

Além da direção artística desses dois famosos nomes no campo da dança, o trabalho apresenta em cena, uma equipe de 20 bailarinos rigorosamente selecionados. São profissionais de gabarito que hoje compõem a Cia. Joyce Ballet e que se propõem a viajar por todo o Brasil, mostrando o que de melhor se pode fazer em termos de jazz, num espetáculo que combina expoentes do jazz americano, europeu e brasileiro.

Joyce Kermann, dentro das modalidades da dança, procura constantemente aprimorar-se no jazz, trazendo professores, coreógrafos americanos e europeus para lecionar em suas escolas, proporcionando assim, uma elevação no nível de ensino e informação no Brasil. E a “Joyce Ballet” é uma academia que atua no campo brasileiro da dança há oito anos, contando atualmente com três Studios e

um número aproximado de três mil alunos.

Quanto a Lennie Dale, cujo trabalho também já é conhecido dos goianos, especialmente por cursos já ministrados aqui, é um coreógrafo e bailarino famoso por seu talento e estilo. Chegou ao Brasil em 1958 e aqui radicou-se definitivamente. Foi o responsável pela reformulação da dança dentro dos movimentos musicais mais importantes no País, principalmente a Bossa Nova. Ficou conhecido mundialmente com o musical **Dzi Crocuetes**, espetáculo que revolucionou a dança e os costumes não só no Brasil, mas também por todos os lugares por onde passou. Dentro do Brasil é considerado um ídolo e, sem dúvida, o carro-chefe da Companhia.

Vale ressaltar ainda, nesse espetáculo, as indiscutíveis presenças dos bailarinos Ximena Assunção, Susana Faria, Rosely Fiorelli, Teca Favarrão, Millehe Götzer, Maria Kerche, Cristiane Longhi, Lila Martins, Márcia Sampaio, Magali Teixeira, Naiza Tempista, Alberto Alvim Jr., Pedrito Berdayes, Joel Borges, Eduardo Botbol, Sérgio Bruno, Mário Nascimento, Nilton Romeiro Jr. e Alvaro Vittorio. Na direção teatral, Jacov Hillel utiliza-se como ligação dos quadros musicais, a própria vivência do bailarino, e, para a criação desses quadros, foram convidados famosos coreógrafos como Jeromie Robbins, Marly Tavares, Mariela Ansaldo, Lennie Dale, Fred Benjamim, Redha Benteifour, além do próprio Joyce Kermann. (Conceição R. Fabaro)

Fonte: Acervo de Rosely Fiorelli (2024) fornecido pela interlocutora ao autor por ocasião da entrevista realizada.

Até a finalização desse trabalho as companhias “Nós da Dança” e “Raça” são exemplos das que ainda atuam com dança jazz em seus espetáculos. Durante a realização da pesquisa de campo na cidade do Rio de Janeiro-RJ, tive a oportunidade de assistir o espetáculo “Bossa Nossa” (imagem 10) da Companhia Nós da Dança a convite de Regina Sauer, sua coreógrafa. Um espetáculo realizado na Cidade das Artes com coreografias ao som de músicas no estilo Bossa Nova e com coreografias de jazz em diversas vertentes. Foi uma experiência muito significativa e importante, ver a performance de uma companhia de dança com um trabalho bonito e forjado na dança jazz.

A Companhia Nós da Dança está diretamente ligada ao Centro de Artes Nós da Dança que também é dirigido por Regina Sauer. Ainda nesta dinâmica muitas escolas de dança pelo país mantêm suas companhias a partir de suas escolas e por vezes ganham essa nomeação de companhia...

O cenário profissional hoje parece ter mudado significativamente, com uma diminuição das companhias dedicadas ao jazz e um direcionamento maior dos bailarinos com essa base para o mercado comercial, especialmente o teatro musical, eventos e televisão.

Imagem 10 – Divulgação do espetáculo Bossa Nossa pela Cia Nós da Dança – Rio de Janeiro-RJ



Fonte: Imagem do perfil público de Instagram Centro de Artes Nós da Dança - @cand.com.br (2024)

As cidades de Rio de Janeiro e São Paulo foram e ainda continuam sendo centros urbanos que fomentam a dança jazz cênica e registram histórias quanto às mudanças e desdobramentos que aconteceram e ainda acontece com essa dança nos demais lugares do país.

Entender sobre o ensino e as escolhas feitas na construção dessa história, é importante para compreendermos o que temos hoje nas salas de aula de dança jazz, nos palcos e diversas oportunidades artísticas onde a dança jazz acontece. Portanto, o fato de a maioria das pessoas interlocutoras dessa pesquisa ser dessas regiões, tem o intuito da realização de um registro acerca do trabalho realizado para que o jazz chegasse a outros lugares do país, como chegou a mim no interior da Amazônia.

3.1 A dança jazz no Rio de Janeiro e em São Paulo – escolas e intercâmbios

No Rio de Janeiro-RJ, segundo relatos de Nádia Nardini (2024) e Regina Sauer (2024), havia a escola Ballet Moderno Enid Sauer, que tinha aulas de balé e onde nas duas entrevistadas aprenderam também as primeiras técnicas de jazz. Na década de 1950, Enid Sauer tinha uma escola que ensinava dança e não apenas o balé clássico. Outra referência de escola de dança na época, na cidade do Rio de Janeiro, era o Ballet Dalal Achcar. Enid, segundo Regina, era referência de jazz e Dalal de balé. Enid costumava viajar para os EUA para fazer cursos e transmitia as técnicas aprendidas para suas professoras e estudantes.

Enid Sauer além de ir aos EUA fazer cursos de curta duração, trazia professores de lá para ministrar cursos em sua escola, sendo que esses cursos eram exclusivamente para professores da escola e não eram abertos ao público. Em um desses cursos, mais especificamente com Michael Richards, bailarino que fazia musicais como *A Chorus Line*, Regina Sauer e suas colegas receberam motivação dele para que elas fossem estudar jazz nos Estados Unidos.

Esse é apenas um exemplo dos primeiros passos do intercâmbio de professores de dança jazz entre os EUA e o Brasil. E este intercâmbio até hoje acontece com profissionais de jazz viajando para Nova Iorque ou outros países para estudar e conhecer o jazz e seus desdobramentos.

No final da década de 1950, Vilma Vernon (Vernon, 2024) começa sua vida profissional na dança em programas de televisão e chega a esse lugar por meio do

balé clássico. Vilma afirmou em entrevista que os outros tipos de danças que aprendeu o fez durante sua experiência com coreógrafos da TV.

Na década seguinte, muda-se com o marido para os EUA onde pode conhecer o jazz. Segundo Vilma, Lennie Dale indicou a ela que fizesse aula com Luigi em Nova Iorque e assim ela o fez. Vilma relatou em sua entrevista que fazia aulas todos os dias, em média três ou quatro aulas, com duração de uma hora e meia cada, durante os três anos que morou nos EUA, com grandes nomes do jazz, não apenas Luigi, dentre os quais citou: JoJo Smith, Phil Black, Ronn Forella, Betsy Haug, Fred Benjamin etc. As aulas focavam no ensino das técnicas de jazz e por vezes com coreografias de repertório de espetáculos musicais da Broadway.

Imagem 11 – Vilma Vernon



Fonte: (Vernon, 1981)

Ao retornar para o Brasil em 1968, após pedidos de pessoas interessadas, Vilma Vernon abre a primeira escola de dança especializada em jazz no Rio de Janeiro. Ela relatou que de início dava aulas individuais e tinha uma aluna por hora e com o passar do tempo, com a propaganda boca a boca ela conseguiu uma grande quantidade de alunas que ocasionou a criação de listas de espera para fazer aula com ela, em Copacabana.

Vilma destacou que não dava aula apenas de uma determinada técnica, mas fazia uma mistura de tudo que havia aprendido e ensinava da mesma forma à seus/suas estudantes. O intercâmbio de Vilma não aconteceu apenas na década de 1960, nos anos seguintes ela também viajou para fazer aulas nos EUA, e pelo Brasil para ensinar as técnicas aprendidas.

Vilma teve alunos e alunas muito conhecidos no meio artístico da época, visto que também era coreógrafa do Corpo de Baile da TV Globo, o que fez com que a dança jazz ganhasse destaque nacional diante de uma demanda que migrava do teatro de revista para o teatro musical, nos moldes estadunidenses e posteriormente para os programas de televisão.

É importante destacar que a dança jazz cênica foi abraçada pela mídia brasileira e por todos que a compunham/compõe diante de sua versatilidade e de ser uma dança que vinha adequada aos padrões midiáticos por estar em filmes, programas televisivos e espetáculos teatrais. Como o Brasil costumava e ainda hoje costuma reproduzir o que é sucesso nos EUA, a dança jazz entrou nesse pacote em seus primeiros anos (1960) e nas décadas seguintes. Posso afirmar que, hoje, em 2026, que a mídia ainda trabalha com a dança jazz por ser essa dança versátil e adaptada aos padrões midiáticos.

Uma informação trazida pelas interlocutoras, é que naquela época, décadas de 1950, 1960 e 1970, não era barato fazer aulas de dança e quase obrigatório para meninas com famílias que tinham recursos para isso. É possível notar com esse fato que o jazz ensinado em escolas de dança no Rio de Janeiro já era limitado apenas a pessoas ricas associando o jazz a uma imagem de dança da elite como o balé clássico.

Aqui é importante notar que o aprendizado de danças cênicas era e em alguns lugares ainda é, algo exclusivo para pessoas que tem poder aquisitivo, em sua grande parte pessoas brancas. A dança jazz, como dança cênica, desde a década de 1960 vem sendo ensinada como um componente em escola de dança ladeada do balé

clássico, dança caráter e sapateado. Não se trata apenas de uma especificidade do Rio de Janeiro-RJ tal fato.

Historicamente, nota-se que a dança jazz passou ser encarada como elitizada e predominantemente embranquecida no cenário nacional, diante desse contexto de que só podia fazer aula quem tinha poder aquisitivo para bancá-las. A dança jazz carrega esse estigma até a atualidade, no entanto, hoje já temos o ensino dessa dança em escolas públicas de arte, como em Goiânia-GO, em que o ensino de dança jazz cênica é gratuito tanto na Escola do Futuro em Artes Basileu França como no Instituto de Educação em Artes Professor Gustav Ritter, onde trabalhei até antes do início desse doutorado.

O ensino de dança jazz, assim como de outras danças cênicas, tem hoje espaço em esferas públicas e privadas de ensino. O que antes era privilégio específico de escolas particulares de dança, hoje já pode ser acessado em outros espaços públicos, como as escolas citadas anteriormente na experiência de Goiânia. Em outras grandes capitais, o ensino de danças cênicas como o jazz também vem sendo promovido ora através de projetos sociais, ora por iniciativas públicas.

Em São Paulo, o relato de Joyce Kermann (1950-2006), em entrevista à revista Dança Brasil (Dança Brasil Oficial, 1991), registrada em vídeo e compartilhada na rede social YouTube no ano de 2002, trazendo informações de que o jazz não existia no Brasil até a década de 1960 e tal afirmação é justificada pela questão do surgimento dos musicais, que até então era apenas no formato do teatro de revista. Joyce também pontua a importância de Lennie Dale como um grande articulador do jazz no Brasil. Quando Joyce afirma que não existia jazz no Brasil, era no intuito de afirmar que nos palcos e espetáculos não se tinha essa linguagem artística.

Joyce Kermann afirmou que, no começo, a maioria dos bailarinos e bailarinas só tinha vivência com balé clássico, e aprender jazz exigia técnicas específicas. É importante notar que o jazz chegou ao Brasil encontrando um ambiente artístico dominado cenicamente pelo balé clássico. Essa influência permanece até hoje, acompanhada pela crença de que "para dançar jazz é preciso dominar o balé", o que, na verdade, não corresponde à realidade.

É preciso entender que, apesar do jazz ter no processo de constituição de sua tradição cênica, utilizou-se de alguns elementos técnicos do balé clássico, sua aprendizagem não pode ser condicionada a uma técnica eurocêntrica para ser executada. Como professor de jazz, levei um tempo para entender isso. Diante de

meu processo de formação, sempre fui estimulado a procurar aulas de balé clássico para “aprimorar” as técnicas de jazz. Com o passar do tempo e com o estudo, pude entender que o balé clássico não é condição para se dançar jazz.

O balé clássico, como outras linguagens de dança, tem suas características e benefícios como a possibilidade de desenvolvimento de consciência corporal. Não quer dizer que outras linguagens de dança também não possam proporcionar essa valência. É importante sempre alertar que o balé clássico é uma linguagem de dança como outra, e que há pessoas que gostam dessa linguagem, no entanto é preciso desmistificar a ideia que para se dançar “bonito” ou “com técnica” é necessário fazer aula de balé.

Voltando a falar sobre a entrevista de Joyce Kermann (Dança Brasil Oficial, 1991), é possível notar em sua fala, que o jazz foi aceito na televisão e em outros eventos devido sua versatilidade. Abriu-se a partir daí um mercado de trabalho específico com o jazz em um viés comercial.

Joyce Kermann destaca o quanto era difícil e pouco acessível ir aos EUA para estudar “as coisas como elas realmente nasceram” e que naquela época, o acesso à dança jazz se dava pelos programas de TV e filmes estadunidenses que possivelmente eram assistidos à exaustão para apreensão dos movimentos. Esse relato se assemelha ao de outras pessoas entrevistadas por mim, que ponderavam que gravavam as aulas de alguns professores estadunidenses do lado de fora da sala, para posteriormente memorizar as sequências e técnicas. Destaco que isso até hoje acontece em diversos eventos pelo Brasil, ainda mais com o advento dos smartphones.

Joyce Kermann relata também que abriu sua escola na época em que foi lançado o filme “Os embalos de sábado à noite”, com o famoso ator John Travolta. Esse filme foi lançado em 1977. Para essa ocasião, Joyce trouxe dos EUA JoJo Smith, pois ele foi um dos coreógrafos de *Saturday Night Fever* (Os Embalos de Sábado à noite) e teve uma escola de dança muito famosa em Nova Iorque a *JoJo’s Dance Factory* que depois foi vendida e passou a se chamar *Broadway Dance Center* que até hoje funciona em Manhattan, NY. A escola de Joyce Kermann, que apareceu na década de 1970, foi um grande referencial de jazz na cidade de São Paulo e no Brasil.

JoJo Smith foi bailarino, professor, coreógrafo e músico contratado para atuar no Brasil, com o objetivo de contribuir para a introdução do teatro musical no país. Suas atividades incluíram coreografar, dançar e ensinar nesse contexto. Ele também

foi contratado por Joyce Kermann, conforme relatado por ela para coreografar e ministrar cursos.

JoJo criou sua própria técnica³⁶ de ensinar jazz que para muitos era considerada “crua”, porque não tinha tantos detalhes clássicos, o que mudou com a chegada de Sue Samuels, que fez parceria com ele, acrescentou com sua formação clássica as linhas e detalhes de “limpeza” ao jazz. Neste caso, o próprio JoJo fez questão de acrescentar os elementos do clássico, visto que no contexto da Broadway, em Nova Iorque, o balé clássico, por ser uma dança cênica, ainda ditava a regra quanto à estética (Boross, 2015a). Sue e JoJo vieram ao Brasil contratados para atuarem em musicais e programas de televisão e desse modo também ministraram cursos e formações para bailarinos e bailarinas.

JoJo não registrou em livro sua técnica de ensino de jazz, mas contribuiu com o ensino do jazz, ensinando em diversos lugares do mundo e trabalhando em diversos shows, espetáculos e produtos da mídia televisiva. Ele apreendeu muitos dos ensinamentos de Katherine Dunham e os aplicou com devidas adaptações as técnicas que trabalhava em suas aulas. Ele desenvolveu uma relação com o Brasil e coreografou diversos espetáculos e shows.

É possível notar que o intercâmbio de profissionais também aconteceu em São Paulo-SP, a partir do relato de Joyce Kermann e contou com a vinda de diversos profissionais além de JoJo Smith e Lennie Dale que já estava morando no Brasil. Dentre os nomes de professores e professoras trazidos por Joyce Kermann para ministrar cursos de jazz e suas vertentes estão Fred Benjamin, Betsy Haug, Rick Adams, Doug Caldwell etc.

Ao trazer esses nomes destaque da fala de Joyce Kermann que cada um deles/delas trazia uma vertente do jazz, ora era um jazz tradicional, ora era um jazz Broadway. É possível perceber que o jazz trazido ao Brasil através desses intercâmbios era um jazz além de híbrido, cheio de vertentes e cada vertente nova abria um mundo de possibilidades artísticas.

Tanto no Rio de Janeiro quanto em São Paulo o intercâmbio aconteceu tanto pela vinda de profissionais estadunidenses para ministrar cursos ou coreografar espetáculos quanto com a ida de profissionais brasileiros/brasileiras para os EUA para estudarem e vivenciarem as técnicas de dança jazz cênica.

³⁶ Aqui está uma amostra de um espetáculo coreografado por JoJo Smith - <https://youtu.be/QEMDbxO0zkM?t=803> – Acesso em 14/04/2026. (JoJo'sDanceFactory, 2016)

Imagem 12 – JoJo Smith e sua companheira Sue Samuels



Fonte: (Samuels, [s. d.])

Dentro do processo de transculturação dessa dança cênica observamos esse movimento histórico de aprendizado e troca, não apenas brasileiros aprenderam as movimentações de dança jazz, mas os estadunidenses também foram influenciados pelas danças brasileiras e nesse processo de incorporação também começaram a

permitir que a versatilidade do jazz fosse uma possibilidade de consolidação do processo transcultural. Um exemplo disso foi o trabalho realizado por Lennie Dale e reconhecido pela maioria das pessoas entrevistadas nesse trabalho.

3.2 Um fenômeno chamado Lennie Dale

Uma pessoa que também em muito colaborou com a propagação da dança jazz cênica pelo Brasil, foi o estadunidense de origem italiana, Leonardo La Ponzina, ou Lennie Dale (1934-1994) (imagem 14) que foi bailarino, professor, coreógrafo, cantor... Um artista que chegou ao Brasil para atuar em musicais e aqui teve a oportunidade de desenvolver sua arte a partir das técnicas de dança que já havia aprendido na Broadway, em Nova Iorque.

Lennie veio dos Estados Unidos a convite de Carlos Machado, um produtor e diretor de espetáculos musicais brasileiro, que sempre buscava realizar produções com qualidade que se comparassem às estadunidenses. Lennie veio como artista, bailarino e coreógrafo para atender essa demanda e ao chegar ao Brasil encontrou não apenas uma rica cultura de música e dança, mas pessoas que o acolheram e o fizeram se apaixonar por nosso país, cultura e sua gente. Ao chegar ao Brasil, Lennie ensinou jazz em vários lugares, coreografou e aproveitou de toda dança já existente no país para trabalhar sua criatividade e dar forma a um jazz com traços de brasilidade (Mundim, 2005).

Tanto no Rio de Janeiro quanto em São Paulo, Lennie transitou e colaborou com a disseminação da dança jazz. Parte das pessoas entrevistados/as dessa pesquisa como Nadia Nardini, Marly Tavares e Rosely Fiorelli fizeram muita referência a Lennie como a pessoa que foi a responsável por grande parte da projeção nacional da dança jazz no país, seja ministrando cursos ou coreografando e dançando espetáculos.

Lennie Dale é amplamente reconhecido como uma figura extremamente importante e influente para o jazz dance no Brasil, sendo considerado um ícone por diversos profissionais da dança desde sua chegada ao Brasil, que ficou marcada como um momento de grande impacto para Marly Tavares (Tavares, 2024), que o descreveu como um bailarino "excelente", "incrível" e um "artista completo", que também cantava lindamente. Ela chega a afirmar nunca ter visto um bailarino como ele e relata que se emocionou ao vê-lo dançar com intensidade e teatralidade.

De acordo com Vilma Vernon, (Vernon, 2024), Lennie Dale coreografou um número para ela, "Dete Oleosi e Sigrid Ingrid" no Fred's na década de 1960 que era uma boate e restaurante sofisticado no Rio de Janeiro, coreografou o programa "Romeu e Julieta" para a TV Record de São Paulo, em 1968, foi convidado para coreografar um número de bossa nova no show "Arco-íris", que foi um musical produzido e idealizado por Abraão Medina, em 1965.

Segundo Marly Tavares, ela e Lennie Dale compartilharam um espaço para ministrar aulas. O estabelecimento, denominado Dance Center, teve seu nome sugerido por Lennie Dale, posteriormente, Lennie se desligou da iniciativa, permanecendo Marly à frente do projeto. Entre as contribuições mais significativas de ambos, destaca-se a coreografia da novela "Baila Comigo" na década de 1980, que impulsionou a popularização do jazz no Brasil e aumentou significativamente a procura por escolas de dança do gênero.

Marly Tavares (Tavares, 2024) destacou que Lennie gostava muito de coreografar e preferia montar coreografias a trabalhar com as aulas mais técnicas. Lennie sempre gostou muito de fazer parcerias, tanto que o Rio de Janeiro não foi suficiente e ele fez parceria também com Joyce Kermann em São Paulo e saiu pelo Brasil ministrando cursos de jazz em vários lugares em que era contratado.

Segundo Rosely Fiorelli (Fiorelli, 2024), Lennie Dale e Joyce Kermann promoviam cursos intensivos, trazendo profissionais internacionais para o Brasil, o que era visto como uma "magia" e uma "experiência" para os alunos da época. Ele também foi diretor artístico da companhia que formou com Joyce Kermann, a "Lennie Dale e Joyce Ballet In Concert". Dentro dessa companhia, Lennie também dançava como convidado, tendo números criados especialmente para ele.

Maiza Tempesta (Tempesta, 2024) relata que Lennie Dale deu cursos na escola de Ismael Guiser, onde ela estudava em São Paulo. Maiza afirma que Lennie Dale "trouxe essa coisa de por para fora, se expor dançando", uma energia que ela considera rara nos bailarinos atuais.

Nas aulas ministradas por Lennie, ele sempre trazia a técnica, mas cobrava e muito a parte artística de cada bailarino e bailarina que entrava em uma aula sua. Era exigente com a vida no movimento, não apenas a execução de um giro correto tecnicamente, ele buscava ver vida no movimento. Essa fala ficou perceptível em discursos como de Nádía Nardini, Marly Tavares e Rosely Fiorelli, que também o acompanhou em São Paulo.

Nadia Nardini (Nardini, 2024) relata que o aprendizado com Lennie envolveu atenção à divisão e à execução musical. Ela mencionou que, apesar das dificuldades pessoais de Lennie Dale, ele defendia que o movimento deveria ser vivido no momento presente, sem limites estabelecidos. Ele encorajava seus alunos a se entregarem completamente nas aulas, como se fosse o último minuto de suas vidas.

O legado e a influência duradoura de Lennie Dale são notáveis. Nadia Nardini o considera a ponte do jazz no Brasil, que trouxe o estilo americano e o adaptou à musicalidade brasileira e ao "batuque" africano, criando uma linguagem única com uma "swingada do capeta".

Caio Nunes (Nunes, 2024) o descreve como uma pessoa com uma eloquência que ele admirava e ainda relata querer ter sua "pulsção jazzística" e a "divisão de frases coreográficas" que Lennie demonstrava, mesmo aos 50 anos. O contato com Lennie Dale fez Caio entender que a arte poderia ser didática e pedagógica, mas também subjetiva, com um "feeling diferente" e trejeitos únicos. Segundo Caio, Lennie Dale tentou "abrasileirar" o jazz, mas, como americano do Brooklyn, seu sotaque no samba ou bossa nova criou uma identidade própria em vez de ser totalmente abrasileirado.

Segundo Eusébio Lobo (Lobo, 2024), Gilson C. Sacramento, conhecido como Makako na Capoeira, foi assistente de Lennie Dale no Rio de Janeiro e foi quem trouxe o jazz para a Bahia, inclusive a técnica de Lennie. Com todo conhecimento adquirido com Lennie, Gilson promoveu vários espetáculos na Escola de Ballet do Teatro Castro Alves – EBATECA (imagem 13) e difundiu o jazz reproduzindo trechos de coreografias de espetáculos famosos na Broadway.

Imagem 13 – Programa do 1º Festival de Jazz da Bahia – novembro 1980



Fonte: Acervo pessoal de Eusébio Lobo

Assim como o exemplo de Gilson Sacramento apresentado por Eusébio Lobo, em vários outros lugares do Brasil, pessoas que fizeram cursos com Lennie Dale reproduziram sua técnica e não se trata apenas de uma situação isolada na Bahia. Os cursos organizados ora por Lennie ora por donos de escolas de dança reverberaram pelo país todo. Lennie além de ensinar no Rio de Janeiro e em São Paulo também viajou dando cursos pelo Brasil.

Por sua capacidade técnica e artística Lennie se tornou referência no ensino de jazz no Brasil e foi também uma das pessoas que mais viajou para ministrar cursos nas décadas de 1980 e 1990. Tanto quando em turnê com algum espetáculo como no mencionado anteriormente com o Joyce Ballet como quando era convidado pelas escolas de dança (vide artigo de jornal na página 84).

O trabalho de Lennie Dale exerceu influência significativa sobre diversas pessoas, seja por meio do ensino de jazz, da música ou de sua atuação no grupo Dzi Croquettes. O artista estadunidense contribuiu substancialmente para o desenvolvimento do jazz no Brasil, ganhando destaque ao optar por residir no país e dedicar-se integralmente à sua arte em diferentes frentes artísticas, incluindo televisão, teatro, escolas e cursos intensivos.

Na década de 1970, a criação do grupo Dzi Croquettes popularizou também a presença da dança jazz em solo brasileiro. O Dzi Croquettes foi um grupo criado por Lennie Dale que trazia em suas obras a ideia da contracultura³⁷ e que também influenciaram vários professores e professoras de jazz (Mundim, 2005).

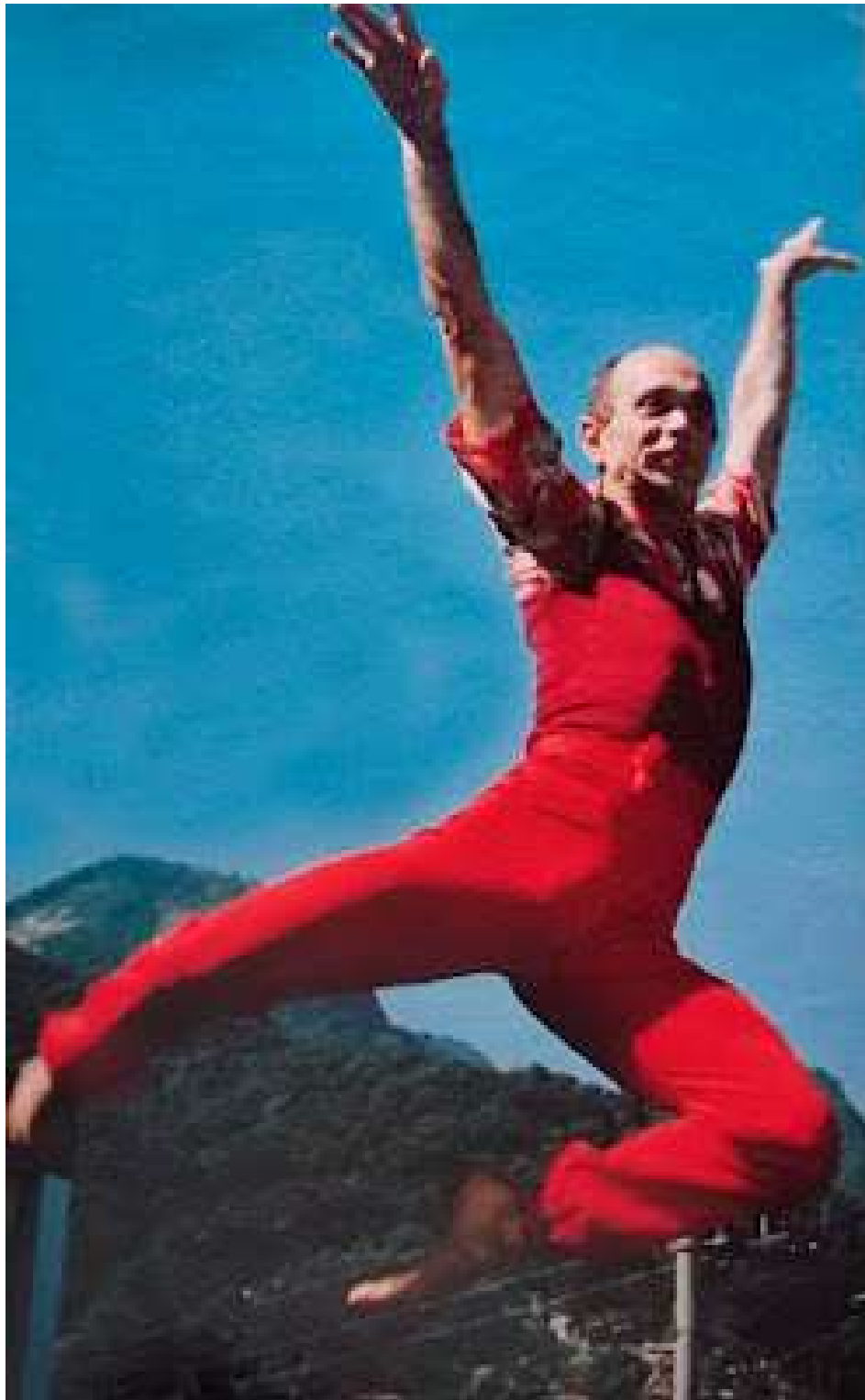
As pessoas que estão há mais tempo trabalhando com jazz, ou seja, desde a década de 1960/1970 conheceram ou tiveram alguma experiência com Lennie Dale. Os relatos das pessoas entrevistadas por mim, tanto a parte gravada quanto a parte depois da gravação foram diversos e cheios de carinho e reconhecimento pela pessoa e pelo artista que muito contribuiu com a cultura brasileira mesmo sendo de outro país. Lennie se apaixonou pelo Brasil e pelo povo brasileiro. Produziu muito artisticamente para a televisão e para o ramo do entretenimento e se consagrou com o grupo Dzi Croquettes fora do país com performances provocantes e instigantes.

As aulas de Lennie Dale tinham como principal característica a expressividade de acordo com as pessoas interlocutoras dessa pesquisa. São poucos os registros acerca de suas aulas, mas há um vídeo que compartilho em nota de rodapé com um trecho de uma de suas apresentações em que é possível perceber sua atuação como bailarino e como em sua movimentação jazzística já era possível perceber traços da brasilidade³⁸.

³⁷ A contracultura, um movimento internacional, também encontrou expressão no Brasil. Aqui, sua expansão ocorreu não por causa, mas apesar da ditadura civil-militar, mantendo vivo o espírito contestador. As ideias contraculturais foram disseminadas por pequenos grupos, compostos em sua maioria por jovens da classe média, intelectuais e outros indivíduos "curiosos" e "anteados" com os movimentos libertários de diversas partes do mundo. Apesar dos esforços desse grupo restrito, a disseminação dessas ideias não alcançou muitas pessoas. A contracultura era vista como algo estrangeiro, um "produto americano enlatado", uma moda burguesa considerada uma verdadeira ameaça à sociedade devido às suas ideias que questionavam a família e o sistema estabelecido. As manifestações dessa contracultura incipiente incluíam shows improvisados, espetáculos teatrais, filmes em 8mm e publicações, embora raramente atingissem uma grande circulação (Barros, 2004).

³⁸ <https://www.youtube.com/watch?v=IV6rcKR688U&t=129s> – Acesso em 16/04/2026. (A história de sucesso no Brasil do dançarino Lennie Dale, 2010)

Imagem 14 – Lennie Dale em foto de divulgação de um espetáculo



Fonte: (Maximus, 2012)

Imagem 15 – Marly Tavares



Fonte: (Tavares, [s. d.])

3.3 O ensino de jazz e seus desdobramentos

Marly Tavares (imagem 15) depois de uma carreira como bailarina profissional em espetáculos no Brasil e no exterior decidiu também abrir um espaço para ensinar jazz junto com Lennie Dale, como falado anteriormente, o Dance Center na região de Copacabana na cidade do Rio de Janeiro-RJ. Marly havia desenvolvido uma maneira específica de trabalhar jazz prezando por técnicas de jazz aliadas ao seu aprendizado de dança moderna e balé clássico. Ela sempre gostou de chamar seu jazz de modern jazz (Tavares, 2024). Diante disso e de discursos observados nas entrevistas feitas acerca dessa terminologia, decidi por deixar no entendimento desse trabalho que modern jazz é o jazz com influência acentuada de dança moderna estadunidense.

Muitos/as docentes de dança jazz, como Marly Tavares, adotam a modern jazz como vertente da dança jazz cênica em suas aulas, um dos motivos é por ela ser a mais próxima dos códigos e fundamentos da dança moderna estadunidense. Reafirmo que a técnica de Katherine Dunham tem em seus fundamentos, os mesmos utilizados na dança jazz cênica e especificamente na vertente moderna como exemplifiquei anteriormente com vídeo. As técnicas de contração e relaxamento (*contraction and release*) criadas e difundidas por Martha Graham, o *flat back* que são as costas eretas em formato de mesa proveniente da técnica de Lester Horton, são exemplos do quanto a dança moderna estadunidense contribuiu para a dança jazz cênica.

As principais influências de técnica de dança moderna estadunidense no Brasil nos primeiros anos de jazz em nossas terras, levando em consideração as pessoas entrevistadas nesse trabalho, têm os nomes de Jose Limón (Eusébio Lobo), Lester Horton (Eusébio, Regina Sauer), Katherine Dunham (Eusébio, Maiza Tempesta), Martha Graham (Regina Sauer) e Nina Verchinina (Marly Tavares) como os mais importantes. Mencionei, de acordo com as entrevistas, as pessoas que citaram essas influências em suas trajetórias como dançarinas e professoras. Lembrando que a lista de nomes pode ser bem maior.

Outra informação destacada pelas pessoas que tinham a possibilidade de realização do intercâmbio nos EUA, era a de que uma vez em Nova Iorque, a “Meca da dança” para algumas pessoas, ter contato por finalidade, com as diversas técnicas de dança, era uma oportunidade de fazer a diferença em suas produções artísticas no Brasil ou até mesmo um serviço extra para oferecer a comunidade interessada.

Regina Sauer pontuou, por exemplo, sobre essa experiência e destacou sobre seu aprendizado da técnica de Lester Horton e como se tornou uma das primeiras a ensinar essa técnica no país além das técnicas de jazz.

As escolas de dança no Rio de Janeiro tiveram uma fase de auge quanto ao ensino de jazz. Marly pontuou sobre sua escola com Lennie e o quanto ela era procurada por pessoas do Rio de Janeiro e de fora. A parceria de Marly e Lennie durou alguns anos e na década de 1980 a escola tinha lista de espera para participar das aulas. Marly e Lennie foram convidados para coreografar e dançar vários trabalhos televisionados, dentre eles a novela *Baila Comigo* da Rede Globo de Televisão e isso de certo modo também deu visibilidade à escola.

Quando falamos em escolas de dança jazz no Rio de Janeiro também é importante destacar Regina Sauer e Nádia Nardini que vivenciaram intercâmbios, abriram suas escolas e ensinaram jazz no Rio de Janeiro e no Brasil. Regina Sauer até hoje tem o Centro de Artes Nós da Dança – CAND em Copacabana e viaja pelo Brasil ministrando cursos e participando de banca de jurados de mostras e festivais de dança.

Desde Vilma Vernon e Marly Tavares, foi possível observar a entrada de coreógrafos e coreógrafas nas grandes emissoras de televisão o que se repete posteriormente com Carlota Portella (1950-2024) e Joyce Kermann. Carlota coreografou uma das aberturas mais famosas do *Fantástico* da Rede Globo de Televisão e Joyce foi coreógrafa do Sistema Brasileiro de Televisão (SBT) (Benvegnu, 2011). A dança jazz tinha e ainda hoje tem seu espaço nos programas de televisão de alcance nacional, shows, espetáculos musicais e eventos. Nas décadas de 1980 e 1990, Carlotta e Joyce estabeleceram intercâmbios com coreógrafos/coreógrafas estadunidenses.

Mencionei anteriormente o Ballet Dalal Achcar como uma escola considerada referência de balé clássico na cidade do Rio de Janeiro, pois lá, alguns anos depois aparece uma mulher que havia estudado dança jazz em Paris, na França, filha de um médico ortopedista que cuidava da senhora Dalal Achcar, Carlota Maria de Sanson Portella, ou Carlota Portella (imagem 16). Carlota começou como secretária de Dalal e posteriormente começou a ganhar notoriedade com seu jazz que era ensinado naquela escola de balé. Após alguns anos de reconhecimento construído, Carlota, em sociedade com Thereza Mascotte e Renato Vieira abrem o Jazz Carlota Portella em 1981 (Mascotte, 2024).

Em 1984, Renato Vieira deixa a sociedade que é continuada por Thereza e Carlota até a pandemia de COVID-19 quando Thereza passa a assumir o Jazz Carlota Portella, mudando o nome da escola para The Jazz.

Carlota Portella e sua escola e grupo de dança tornaram se referência em jazz no Rio de Janeiro, no Brasil e recebia em sua escola uma grande quantidade de professores de diversos lugares do país para cursos que ela promovia. Carlota, como outras proprietárias de escola de dança, também promovia o intercâmbio com profissionais dos Estados Unidos.

Antes de enveredar caminhos pela dança contemporânea, Carlota tinha interesse em um jazz lírico e trouxe em um de seus momentos formativos um ícone dessa vertente do jazz cênico, o professor Doug Caldwell (1956-2016) para ministrar cursos em sua escola (Mascotte, 2024).

Imagem 16 – Carlota Portella



Fonte: (O Globo, 2024)

É relevante ressaltar a contribuição de Carlota Portella através da Companhia "Vacilou, dançou", que inicialmente se destacou nacionalmente pela atuação no

gênero dança jazz. Na década de 1980 e meados de 1990, o grupo participou de diversos projetos para a TV Globo sob a direção coreográfica de Carlota Portella.

O jazz tornou-se uma modalidade complementar ao balé clássico nas escolas de dança do Rio de Janeiro e São Paulo. Joyce Kermann, bailarina, professora e coreógrafa, foi destaque no início do jazz em São Paulo e participou de um dos primeiros musicais nacionais com Lennie Dale nos anos 1960.

A Joyce Ballet, em São Paulo, começou a proporcionar intercâmbio de professores estadunidenses. Joyce também fez parte do grupo de pessoas que conseguiu ir aos Estados Unidos para fazer cursos e se especializar em jazz e a partir dessa movimentação e dos contatos realizados começou a trazer diversos profissionais do exterior, como Fred Benjamin e JoJo Smith. O critério adotado para a escolha desses profissionais era sempre o de quem tinha destaque tanto no ensino quanto na atuação em grandes espetáculos e/ou produções cinematográficas.

Joyce ponderou, na entrevista mencionada anteriormente, que o jazz no Brasil é também uma mistura das várias vertentes de jazz trazidas pelos professores intercambistas, seja dos EUA ou da Europa, visto que cada um trazia uma vertente específica do jazz e isso era aprendido por quem conseguia fazer os cursos. Ir aos Estados Unidos, segundo ela, para estudar, era uma oportunidade única para as professoras e professores brasileiros. Esse pensamento até hoje ainda vigora para alguns profissionais do jazz. Desde a década de 1960, realizar o intercâmbio era uma oportunidade de especialização em jazz e outras linguagens de dança (História do Jazz Dance no Brasil, 2022).

Imagem 17 – Joyce Kermann



Fonte: (Tressoldi, 2022)

No primeiro grupo de pessoas entrevistadas por mim nesse estudo, em que todas tiveram a oportunidade de ir ao EUA para estudarem com professores estadunidenses, pude observar nomes e perfis de professores em comum que fizeram parte da formação delas. Os professores estadunidenses eram procurados levando em consideração sua fama na época dos intercâmbios. Os nomes de JoJo Smith, Joe Lanteri, Cecilia Martha, Lynn Simonson, Luigi, Frank Hatchett, Fred Benjamin, Ron Forella, Phil Black, Doug Caldwell, foram recorrentes no relato das pessoas entrevistadas. A maioria desses profissionais veio também ao Brasil para ministrar cursos e/ou coreografar espetáculos.

Destaco que esses profissionais eram conhecidos pelos trabalhos realizados em Nova Iorque, na Broadway, e no cinema e pela sua preocupação com a formação

artística de profissionais de dança jazz. A repercussão de seus trabalhos os levou a ministrar cursos de jazz pelo mundo e o Brasil estava incluso em uma de suas paradas.

Ressalta-se o importante papel dos cursos de curta duração na consolidação do *jazz dance* no Brasil, mecanismo pelo qual a linguagem ganhou força e se disseminou desde suas introduções iniciais até o presente momento. Até hoje, esses programas são meticulosamente organizados com o intuito de proporcionar a pessoas interessadas formação com objetivo de assimilar e replicar as práticas jazzísticas em suas respectivas localidades, independentemente se ministrados por professoras e professores estrangeiros ou nacionais. Essa modalidade formativa, ao priorizar a acessibilidade e a aplicabilidade local, reforça a resiliência pedagógica do jazz, alinhando-se a princípios de experimentação e reinvenção corporal observados em abordagens contemporâneas à dança.

Na cidade de São Paulo-SP, a referência em jazz era o Joyce Ballet que chegou a ser uma escola com mais de uma unidade na cidade. Com o passar do tempo, outras pessoas abriram seus estúdios de dança e puderam compartilhar o que haviam apreendido no Joyce Ballet ou em outros centros de ensino de dança jazz. Um dos casos mais marcantes e significativos foi o da Academia Long Life, que foi fundada em 1981 que depois (1984) passou a se chamar Raça Centro de Artes sob o comando de Roseli Rodrigues (1955-2010).

O Raça Centro de Artes, designação mantida até o presente, instituiu um processo formativo singular em dança jazz cênica, distinguindo-se ao longo dos anos quanto a sua metodologia de ensino de dança.

Joyce Kermann, por sua vez, demonstrou proatividade ao promover múltiplas iniciativas para trazer professores estrangeiros, os quais conferiram aos seus estudantes e professoras/es uma fundamentação autêntica e aprofundada no repertório jazzístico. Tal distinção metodológica reflete trajetórias complementares na disseminação do jazz no Brasil, alinhando-se a práticas contemporâneas de ensino que valorizam a experimentação e a corporeidade integrada. Inclusive, Roseli Rodrigues foi aluna do Joyce Ballet (Benvegno, 2011), de jazz e absorveu muito dessas técnicas.

Roseli Rodrigues foi e ainda é uma figura extremamente importante e influente para o *jazz dance* no Brasil, sendo frequentemente descrita como um ícone e uma mentora por diversos profissionais da dança. Sua trajetória começou de forma notável em festivais de dança pelo país, tendo seus trabalhos reconhecidos no Festival de

Joinville que lhe deu projeção nacional. Rosely Fiorelli (Fiorelli, 2024) a teve como aluna nos primeiros anos do jazz em São Paulo, observando-a iniciar a dança mais velha, por conta da faculdade de educação física, e depois se tornar um ícone.

O Raça Companhia de Dança surge na década de 1980 após ganhar destaque no ENDA – Encontro Nacional de Dança em 1984 quando o grupo de dança da então Academia Long Life leva uma apresentação a este evento com a música “Raça” de Milton Nascimento e a partir de então passa a ser nomeada dessa forma devido a repercussão de sua apresentação. Roseli Rodrigues passa a investir no processo de formação de seus bailarinos e aqui temos o início não apenas da mudança com relação ao grupo mais de todo o trabalho de formação de profissionais da dança que essa escola proporciona até a atualidade.

Imagem 18 – Roseli Rodrigues



Fonte: (Gresenberg, 2018)

Roseli Rodrigues que não tinha experiência prévia com balé clássico, conheceu o jazz e resolveu abraçá-lo como arte da sua vida... E o fez com muito empenho, criatividade e versatilidade. O Raça Centro de Artes e Companhia de Dança são legados de Roseli que até hoje reverberam no processo formativo de diversos profissionais que atuam com jazz e com outras linguagens de dança. Roseli nos deixou em 2010, mas entrevistei pessoas que tiveram a oportunidade de vivenciar os trabalhos direcionados por ela como Edy Wilson (De Rossi, 2024), Edson Santos (Santos, 2024) e Jhean Alex (Filó, 2024). Os três foram alunos e colegas de trabalho de Roseli e em seus depoimentos relataram as especificidades no trabalho com ela.

Segundo os interlocutores mencionados acima, Roseli Rodrigues foi uma visionária no ensino e na formação de bailarinos. Ela descobria talentos com um olhar "muito penetrante e muito certo" e sempre se preocupava em propiciar conhecimento aos seus alunos, promovendo muitos cursos e convidando profissionais de diversas linguagens para enriquecer a formação. Destaco que a maioria dos profissionais não era de outro país, mas sim brasileiros/brasileiras que desenvolviam trabalhos em dança com outras linguagens ou tinham vivências significativas com alguma linguagem de dança além do jazz.

Como professora, Roseli Rodrigues foi uma "arquiteta da dança" para Edson Santos e Jhean Alex, que notavam como ela pesquisava e criava coreografias a partir dos corpos dos bailarinos. Seu trabalho era "muito intenso, potente e impactante", e ela tinha um forte desejo de agradar o público, chegando a abandonar trabalhos que não alcançavam essa aprovação (Santos, 2024). No entanto, sua arte também era vista como desafiadora e exigente, com Roseli buscando que todos os alunos "respirassem o jazz" e se aprimorassem na modalidade.

Jhean Alex observou que Roseli Rodrigues, mesmo começando na educação física e mais velha, "ampliou" o jazz e conseguia criar movimentos e entendimentos para o jazz de forma "incrível", incorporando até mesmo elementos do método Matt Mattox sem que talvez soubesse. A influência de Roseli Rodrigues é percebida como duradoura e transformadora.

Jhean Alex também foi convidado por Roseli, entrando no Grupo Raça aos 15 anos e obtendo seu registro profissional muito cedo por sua intervenção. Roseli preparava os bailarinos com a mentalidade de que poderiam dançar até os 50 anos, focando na longevidade de suas carreiras. Ela possuía uma linguagem de dança

universal, abrangendo e se inspirando em qualquer técnica de movimento, e se agarrou ao jazz por sua capacidade de expressão (Filó, 2024).

Roseli Rodrigues foi uma das pioneiras em promover cursos de férias e cursos de verão e nesses cursos oportunizava aulas de dança jazz e de outras linguagens³⁹ em que pessoas de todo o Brasil iam, e ainda vão a São Paulo para participar desses cursos. Dentre essas pessoas esteve Márcia Lima que foi uma das minhas primeiras professoras de jazz.

A antes Academia Long Life, agora Raça Centro de Artes, ficava numa região considerada na década de 1980/1990 como uma região periférica da capital paulista. O jazz deixava de estar apenas em regiões mais centrais da capital paulista e passava a figurar na periferia. Comparado a esse movimento a dança jazz deixava de ser também uma exclusividade no eixo Rio-São Paulo e passava a alcançar os diversos cantos do país, como as cidades de Santarém-PA e Goiânia-GO, onde vivo atualmente.

Ao analisar o discurso de meus interlocutores, tive a oportunidade de perceber que Roseli buscava um processo de formação que desenvolvesse o potencial e a energia da dança jazz cênica em diálogo constante com outras linguagens de dança. Segundo eles, havia as aulas de jazz, mas também havia as aulas de dança moderna, de balé clássico e de modalidades que pudessem auxiliar os bailarinos e profissionais a se desenvolverem quanto a linguagem principal que era o jazz.

A partir do compromisso contínuo com o aprimoramento, desenvolveu-se no Raça um estilo de jazz singular, com características próprias. Embora fundamentado nas técnicas originárias dos Estados Unidos, esse jazz incorporou elementos de outras expressões artísticas nacionais. Com notável determinação e energia, as produções coreográficas do Raça passaram a se caracterizar por uma autonomia estética, desvinculando-se da dependência direta do jazz estadunidense.

Há no Brasil diversas escolas que ensinam o jazz e tem sua própria organização pedagógica de transmissão dos conhecimentos acerca dessa dança, no entanto, dei destaque ao Raça, pois foi e ainda é uma escola que propaga o jazz dentro da perspectiva de sua fundadora. Os cursos de férias e de verão continuam acontecendo dentro da mesma dinâmica descrita anteriormente e acolhem não

³⁹ Cursos de curta duração, geralmente uma semana, que são realizados nos meses de julho (férias) e janeiro (verão) em que profissionais com destaque em determinada modalidade ou vertente de jazz são convidados a compartilhar em aula suas metodologias e técnicas.

apenas profissionais com reconhecimento em suas linguagens, mas estudantes e profissionais de outros lugares do país que veem o Raça como referência na atualidade.

Com o Raça e Roseli Rodrigues, foi possível notar com o passar dos anos que o movimento de intercâmbio que antes era feito exclusivamente com profissionais do exterior por Joyce Kermann em São Paulo-SP e por outras escolas de dança no Rio de Janeiro-RJ, agora acontecia com profissionais com destaque no país por Roseli Rodrigues nos cursos de férias (mês de julho) e de verão (mês de janeiro). Esse movimento de cursos de curta duração até hoje acontece e é oportunidade para que muitos profissionais no país vivenciem o jazz que vem sendo feito na região sul e sudeste.

É importante demarcar que o destaque dos profissionais selecionados para ensinar geralmente vinha de conquistas de premiações em festivais e mostras de dança como no Festival de Dança de Joinville, ou até mesmo de suas atuações em grandes companhias de dança com destaque nacional e internacional.

A região sul e sudeste são regiões que promovem muitos eventos como festivais, mostras e competições de dança e que de alguma forma criam um mercado com as propostas metodológicas de ensino de dança visando as competições e mostras. Não afirmo aqui que o objetivo seja apenas esse, mas que há um direcionamento de parte das escolas de dança para esse fim.

3.4 As metodologias do ensino de jazz e as tecnologias abraçadeiras

Para falar das metodologias no ensino de jazz quero iniciar destacando que são diversas e que na atualidade os/as docentes fazem suas escolhas no momento de ensinar a dança jazz cênica de diversas formas, uma delas é levando em consideração o contexto em que estão inseridos e a realidade de suas turmas. Afirmo isso, baseado nas observações que fiz e faço como artista-professor-pesquisador nos últimos anos, bem como isso também ficou muito perceptível quando realizei as entrevistas com as pessoas interlocutoras dessa pesquisa.

Lembro que falei anteriormente sobre as metodologias elaboradas pelos professores/professoras estadunidenses para o ensino de dança jazz. A estruturação das aulas, a escolha das músicas, as progressões didático-pedagógicas, o registro

em livros e apostilas e os cursos de formação de professores fazem parte das ações já realizadas e consolidadas quanto ao ensino de jazz nos EUA.

O ensino de algumas metodologias estadunidenses é comercializado com devido registro legal para professores que desejam reproduzi-las em suas escolas de dança. No Brasil, com o processo de intercâmbio de aprendizado, a dança jazz cênica foi e ainda é ensinada fora de um padrão determinado pelas metodologias existentes nos EUA.

A maioria dos/das docentes brasileiros/as que fez intercâmbio apreendeu as técnicas e metodologias, mas ao repassarem e as ensinarem no Brasil, acabaram por selecionar os conteúdos levando em consideração suas afinidades e o contexto nos quais estavam inseridos. Tanto que são poucos professores/professoras que assumem ensinar uma técnica específica, como a técnica de Luigi, no país.

Tal movimento feito pelos/pelas docentes intercambistas, não impediu que a dança jazz pudesse ser transmitida no Brasil, no entanto, notamos que as devidas contextualizações, escolhas e agenciamentos já foram feitos nesse movimento de socialização das aprendizagens. O ensino de jazz passou a ser adequado a realidade local, com movimentos que falam com a realidade dançada no país, com as músicas nacionais e não apenas com as músicas internacionais.

O processo de transculturação já pode ser percebido nesse sentido. Não podemos afirmar, com todas as letras que surge uma nova vertente de dança jazz cênica, mas há que se notar o surgimento de um novo fenômeno resultante de um processo transcultural que com os anos passou a ir se modificando de acordo com as realidades nas quais a dança está inserida. Nos primeiros momentos, sutilmente a dança jazz foi se ajustando ao corpo e a cultura brasileira. Hoje posso afirmar que totalmente inserida e como parte constituinte da cena nacional em diversas possibilidades.

Como professor de dança jazz e como alguém que pesquisa, estuda e ainda faz cursos dessa linguagem pelo país, posso afirmar que as aulas de jazz geralmente são compostas de partes/etapas que são ou pelo menos devem ser elaboradas pelos professores previamente com objetivos específicos e que levem as pessoas aprendizes a entenderem e executarem as movimentações. Não se pode esquecer que uma aula de jazz não está voltada apenas para o ensino da técnica em si, mas para o fomento da parte artística e humana das pessoas interessadas.

Nas partes que compõem uma aula de jazz temos o aquecimento, que ressaltado aqui, é uma parte muito importante de preparação do corpo para as demais partes da aula, visto que permite ao corpo um possível condicionamento físico que possibilita a execução de movimentos e minimiza problemas quanto a parte musculoesquelética das pessoas participantes.

Destaco que na parte do aquecimento o/a docente pode iniciar a introdução de elementos técnicos. Há professores de dança jazz, como eu, Erika Novachi e Regina Sauer que optam por realizar os aquecimentos, por exemplo levando em consideração os isolamentos de partes do corpo (*isolations*) e vão aquecendo por partes e utilizando de suas dinâmicas próprias para alcançar o objetivo do aquecimento. As movimentações podem ser trabalhadas tanto no centro quanto na barra através de exercícios com ou sem repetições.

Outra parte importante que compõe as aulas de jazz são as diagonais. As diagonais são momentos em que o professor utiliza o espaço da sala de aula em diagonal e ensina movimentos técnicos, geralmente em progressão, ou seja, em deslocamento. De um dos cantos da sala de aula o/a docente organiza as pessoas participantes para realizarem a sequência proposta levando em consideração que o espaço da sala de aula emula um palco e ele precisa ser atravessado realizando os movimentos propostos.

Para realização das diagonais, é importante que a pessoa aprendiz tenha participado de um momento de aquecimento visando sua preparação, visto que nas diagonais são executados movimentos que poderão exigir mais corporalmente como saltos, giros, rolamentos e demais movimentos.

Após as diagonais, geralmente se desenvolve uma sequência coreográfica para a fixação do que foi trabalhado tecnicamente na aula. Algumas frases coreográficas são ensinadas e retomadas ao longo das aulas. Vale destacar que pode ser também trabalhada a partir desse momento alguma coreografia que a turma esteja sendo preparada para um espetáculo da instituição em que está estudando. As escolas ou estúdios de dança buscam direcionar pedagogicamente as atividades para suas mostras e espetáculos que são também momentos pedagógicos com a vivência e experiência do palco.

Durante toda aula de jazz o/a docente pode direcionar as práticas corporais levando em consideração o produto artístico, a coreografia ou sequência coreográfica. Ao longo da aula, as técnicas podem ser repassadas de diversas formas e ao longo

dos anos vários profissionais no Brasil também fizeram seus experimentos metodológicos e os difundiram nos diversos cursos, workshops, festivais etc.

Em uma aula de jazz o/a docente pode organizar sua aula de diversas formas levando em consideração o objetivo que quer alcançar em uma determinada quantidade de aulas. O/A professor/a pode querer ensinar determinadas técnicas como giros e saltos e para isso há uma preparação do corpo para apreensão dessas técnicas. Há as progressões pedagógicas e metodologias para que o/a estudante compreenda como executar um salto ou determinado giro.

Na década de 1970, Luigi estruturou suas aulas com base na dinâmica do balé clássico e da dança moderna, incorporando exercícios de aquecimento oriundos das práticas do balé. Em seu livro *Luigi's Jazz Warm up* (Kriegel; Luigi; Kriegel, 1997) ele registrou sua técnica de jazz e parte de sua metodologia. Ao dialogar com os/as interlocutores/as da pesquisa, parte deles/delas que tiveram oportunidade de fazer aula nos EUA relataram que as aulas tinham estruturas prontas, como as aulas de balé clássico e dança moderna, no entanto, esse formato não era uma unanimidade.

Os exercícios de aquecimentos podem ser feitos de forma livre com a execução de alguns movimentos técnicos com repetições e sem um compromisso específico coreográfico, ou seja, de seguir uma sequência pré-elaborada. Em algumas aulas de jazz, a execução pode ser realizada com foco no ritmo da música que está sendo trabalhada pelo professor, nas valências corporais como lateralidade, memória e coordenação motora.

Notei ao transitar no eixo Rio-São Paulo que o aquecimento coreografado é uma prática adotada por muitos profissionais, como Edson Santos, Edy Wilson e Lenon Vitorino. Em minha vivência como professor, nunca coreografei aquecimento, pois sempre encarei essa parte da aula como exercícios com algumas repetições que visam a preparação corporal. Eu sempre retransmiti e ainda o faço como uma sequência de exercícios livres, alguns com movimentos técnicos de jazz que são executados ao som de músicas previamente selecionadas levando em consideração o desenvolvimento da aula a partir de meus objetivos quanto a musicalidade, por exemplo.

Devo essa minha conduta ao aprendizado que tive com minhas professoras de jazz, que faziam o aquecimento sem necessidade de uma coreografia para isso. Sempre observei aulas de outros colegas professores, brasileiros ou estrangeiros e notei que a dinâmica era semelhante. No entanto, ao me deparar com essa dinâmica

de aquecimento coreografado, no primeiro contato que tive com ela, lembrei de algumas aulas de ginástica que vivenciei no curso de educação física em que os programas de ginástica de academia comercializavam as coreografias das aulas e os professores/as tinham que aprender aquela sequência para trabalhar por um período de três meses até vir um novo conjunto de coreografias. Sendo que cada coreografia tinha um foco específico, uma para trabalhar abdominais, outra para trabalhar membros superiores e assim por diante.

Outra memória que tive ao me deparar com o aquecimento coreografado foi das aulas de balé clássico em que cada música trabalhada na aula tinha uma sequência de movimentos com foco específico em uma determinada técnica ou movimento, como as aulas da Royal Academy of Dance - RAD.

Já há no Brasil há algum tempo o aquecimento coreografado que a mim, particularmente, me chamou muita atenção, visto que aprendi jazz em aulas onde não se tinha essa proposta metodológica. E o que vem a ser o aquecimento coreografado? Essa dinâmica de aula trata de uma sequência coreográfica que em grande parte das vezes se propõe a cumprir o papel do aquecimento que descrevi previamente, com uma diferença, a de ter os exercícios em células coreográficas em uma música.

Tenho observado essa dinâmica de aula e tenho notado que alguns professores prezam por exercícios que de fato vem a preparar/aquecer o corpo para as demais demandas da aula de jazz, com sequências de movimentos que contemplam repetições dos dois lados (direito/esquerdo), que prezam pelos fundamentos a serem desenvolvidos e focam na atenção do/a estudante quanto a memorização do exercício que posteriormente podem auxiliar na memorização dos processos coreográficos.

Ao conversar com meus/minhas interlocutores/as, perguntei sobre o aquecimento coreografado e a maioria não soube dizer precisamente a origem dessa dinâmica metodológica que hoje compõe parte significativa das aulas de jazz pelo país. Notei que em São Paulo-SP, essa dinâmica é predominante comparada a outras cidades. Percebi também em minha experiência com professores tanto do Brasil quanto do exterior, que os professores/as estrangeiros/as em sua maioria não trabalham com aquecimentos coreografados e que é possível perceber isso em aulas de professores/as brasileiros/as.

Vivenciei um intercâmbio por meio do Programa de Doutorado Sanduíche no Exterior - PDSE, durante o qual frequentei aulas de jazz, assim como alguns/algumas

de meus/minhas colegas entrevistados/as, entre elas, aquelas oferecidas na escola de dança de Gus Giordano, em Chicago, nos Estados Unidos. Nesse contexto, observei que o aquecimento desenvolvido na técnica de jazz do referido professor, já falecido, mas cujo legado permanece, é realizado sem uma coreografia previamente estabelecida, ainda que contemple de forma sistemática o trabalho de técnicas de isolamento de partes do corpo.

Alguns interlocutores como Edson Santos (2024), Edy Wilson (2024) e Jhean Allex (2024) ponderaram que há muito se usa do aquecimento coreografado e que no Raça, Roseli Rodrigues tentava seguir essa dinâmica com base nas aulas de balé clássico em que cada exercício/movimento era trabalhado com uma música e uma coreografia específica. Destaco aqui que houve forte influência do balé clássico dentro do processo de expansão do Raça Companhia de Dança de São Paulo-SP e escola de artes.

O aquecimento coreografado pode ser considerado uma tecnologia desenvolvida no Brasil a partir de metodologias estrangeiras tanto de balé clássico e dança moderna, como do próprio jazz, porém a diferença é que a execução de um aquecimento coreografado, a partir do momento que ele é apreendido/internalizado pelos/as estudantes, o papel do professor é de observar a execução se deslocando, ou não, pela sala de aula e fazendo intervenções quanto a execução.

O aquecimento coreografado consiste na realização de exercícios preparatórios integrados em uma sequência coreográfica, especificamente elaborada para promover o aquecimento dos participantes da aula. O/A professor/a orienta a execução de movimentos organizados em células coreográficas, que, ao serem combinadas, resultam em uma coreografia de aquecimento executada ao som de uma música específica.

Há docentes que ensinam as coreografias de aquecimento e as trabalham por semanas com objetivos distintos, como o trabalho com o desenvolvimento artístico da pessoa participante da aula, visto que, com o domínio da sequência o/a estudante pode começar a colocar suas características no processo coreográfico. Há também um trabalho da capacidade de memorização, da pessoa participante da aula.

Destaco que alguns professores enfatizam o ensino da técnica de jazz antes de concluírem processos coreográficos de aquecimento para que a pessoa participante possa aprender a executar antes de englobar o movimento a toda a coreografia de aquecimento.

É importante destacar que, um aquecimento coreografado se mal elaborado pode trazer prejuízos tanto técnicos quanto corporais ao/a estudante. Por vezes o aquecimento coreografado perde a sua principal função que é a de preparar o corpo para as demais partes da aula, bem como queima etapas quanto ao ensino da técnica. Antes de realizar uma pirueta num aquecimento coreografado, é importante que a pessoa aprendiz entenda a técnica de pirueta que deve ser empregada e não apenas a execute sem um conhecimento prévio.

O que se observa em aquecimento coreografado é que por vezes não há ênfase quanto as repetições e o tempo em determinadas posições de alongamento e trabalho de flexibilidade, cerceando assim a possibilidade de um trabalho pontual com a musculatura e articulações que serão engajadas nas demais atividades durante a aula, que é o papel de um aquecimento.

Ao observar a dinâmica de aulas com aquecimentos coreografados, é possível deduzir que se algum aluno/a novato/a se matricula na escola de dança após o período de início das aulas e não consegue pegar o processo de montagem das células coreográficas do aquecimento, isso pode se tornar um fator que dificultará seu entrosamento na aula, visto que há uma diferença significativa em aprender a coreografia no momento de sua montagem e a assimilar posteriormente a sua montagem, ainda mais se tivermos um/a estudante iniciante.

Nesta breve análise acerca dessa forma de ensino de dança jazz, pondero a importância de que sempre se pense no contexto e na realidade das pessoas aprendizes quando se fizer a escolha da metodologia a ser utilizada para o ensino jazz, visando a adesão e a propagação da dança jazz como uma linguagem que inclui e que pode ser uma forma de manifestação artística.

Há escolas e estúdios de dança que adotaram e até hoje trabalham com o aquecimento coreografado, tanto no centro da sala de aula quanto na barra e tem suas organizações pedagógicas de desenvolvimento da aprendizagem de seus alunos/as. É importante ressaltar que não tenho a intenção de um discurso unificador de ensino de jazz, mas trago as possibilidades observadas e até mesmo comentadas pelos/as interlocutores/as desse estudo para entender como o jazz foi e ainda é ensinado.

Destaco o aquecimento coreografado não apenas como uma metodologia de ensino, mas como uma tecnologia desenvolvida e/ou adaptada para as aulas de jazz,

que, dessa forma, também se configura como um modo específico de transmissão da dança jazz no Brasil.

3.5 Os cursos de formação em curta duração

Uma das maneiras de propagação de dança jazz cênica no país desde os primeiros sinais de sua existência em nosso meio tem sido os cursos de curta duração. Foi possível ver anteriormente que escolas contratavam professores/professoras estadunidenses para ensinarem as técnicas de dança jazz cênica para seus professores e esses cursos não eram abertos para a comunidade. Depois de um tempo esses cursos passaram a ser realizados pelas escolas de forma aberta a comunidade e posteriormente festivais e mostras de dança, agências ou pessoas da área, sem necessariamente vínculo com uma escola específica passaram a promover os cursos de curta duração de dança jazz com professores estrangeiros ou brasileiros.

Os eventos de caráter formativo têm acontecido no Brasil desde o momento em que diretores de escola decidiram proporcionar formações em dança para seus professores, como mencionei anteriormente na década de 1960.

O ensino do jazz em cursos de curta duração pelo país tem um perfil de público que caracteriza essa linguagem desde seus primeiros momentos no país até os dias de hoje. São geralmente professores/as e bailarinos/as que buscam se especializar e levar conhecimentos/técnicas que agreguem para seus estúdios e escolas de dança. São pessoas interessadas em aprimorar o trabalho que já vem desenvolvendo com seus/suas professores/as e estudantes e que querem oferecer novidades ao público que já atendem.

Do mesmo modo que esses cursos e as aulas iam acontecendo, formou-se um grupo de pessoas que começaram a dominar a técnica de jazz não apenas nas cidades de São Paulo e Rio de Janeiro, mas que podiam vir a esses lugares para estudarem em curtas temporadas tanto com os estadunidenses quanto com as pessoas que ora se especializavam no exterior e davam continuidade ao trabalho no país.

A partir dessa dinâmica de cursos de curta duração, pessoas de todos os cantos do Brasil se dirigiam, em grande parte, às cidades de Rio de Janeiro e São Paulo. Questionei às pessoas interlocutoras sobre como as demais escolas de dança

tomavam conhecimento dos cursos numa época em que não se tinha internet. Fui informado por uma delas, Rosely Fiorelli, que geralmente as escolas tinham os contatos de telefone fixo das escolas num cadastro e ora o contato acontecia por telefone, ora era pelo método boca a boca.

Os cursos sempre estavam cheios de pessoas interessadas em aprender mais as técnicas e novas possibilidades de se dançar um jazz cênico. Estando na moda, como era o caso da década de 80 ou não, os cursos sempre eram procurados. Na atualidade, festivais e mostras de dança, bem como, eventos específicos de jazz promovem os cursos de curta duração.

Com relação ao jazz tanto nas cidades do Rio de Janeiro-RJ como em São Paulo-SP esses cursos de curta duração eram frequentes nas décadas de 1980 e 1990. Posteriormente, agências ou até mesmo eventos como congressos de dança promoviam a contratação de professores estrangeiros para ministrarem cursos de jazz, divulgavam em jornais e nas escolas de dança e realizavam esses eventos em hotéis ou lugares específicos e contavam com a participação de pessoas de diversos lugares do país.

Imagem 19 – Registro de curso de jazz com Gus Giordano no Rio de Janeiro na década de 1980



Fonte: (Dançar, 1986)

As pessoas entrevistadas revelaram que, como na época não havia o recurso que temos hoje nos smartphones de filmar, identificar músicas e as tês-las na palma da mão, elas muitas vezes anotavam em cadernos todos os movimentos de cada parte da aula e repetiam inúmeras vezes numa tentativa que a técnica viesse no corpo para ser repassada. O crédito por vezes era dado aos mestres estadunidenses, mas a preocupação era em dominar a técnica e as informações adicionais iam sendo passada de acordo com as possibilidades.

Como relatado por Thereza Mascotte (2024) que viajava com Carlota Portella para fazer cursos nos EUA: “Enquanto uma pessoa estava na sala fazendo aula, a outra estava do lado de fora anotando no caderno as sequências, ou assistia a aula pela janelinha da porta para memorizar as aulas que estavam sendo dadas”. As músicas empregadas nas aulas correspondiam geralmente aos sucessos da época,

comercializados em discos LP (*Long Plays*) que eram comprados e transportados com grande cautela. Os intercâmbios representavam investimentos elevados, realizados por pessoas apaixonadas pela dança jazz.

O que aqui nomeio como intercâmbio, que era o movimento realizado pelas professoras e professores de jazz para ir e vir aos EUA, ganha esse nome pela semelhança com os programas de intercâmbio hoje realizados por escolas de idiomas ou empresas especializadas nesse tipo de trabalho, porém essas pessoas não tinham a estrutura que hoje algumas empresas têm para promover o intercâmbio de estudantes fora do país para estudar inglês, outro idioma ou um curso de pós-graduação. Este intercâmbio era organizado por essas pessoas, sem internet, com dinheiro contado, compartilhamento de hospedagem e o desafio de estar em outro país com a barreira do idioma.

É importante destacar que parte dessas pessoas se organizava por muito tempo para realizar esses intercâmbios diante da situação financeira que se agora não é fácil, nas décadas de 70, 80, 90 também não eram.

As aulas eram compradas avulso ou em pacotes de aula comercializado pelas escolas especializadas que existem até hoje trabalhando da mesma forma nos EUA. Se você tem interesse em fazer aula de jazz, você compra aquela aula e a faz no dia e horário disponibilizado pela escola de acordo com seu nível de aprendizagem. Escolas como *Broadway Dance Center*, *Peridance*, *Steps on Broadway* são escolas que há muitos anos trabalham com esse tipo de aula e recebem estudantes/professores/as de diversos lugares do mundo, inclusive do Brasil.

Na década de 1980, surge o maior festival de dança do mundo o Festival de Dança de Joinville e tanto nele quanto em outros festivais, cursos de curta duração de diversas modalidades passam a ser ministrados. O jazz ganha espaço como uma modalidade de dança dentro dos processos formativos propostos nesses eventos.

Os cursos de curta duração de dois ou mais dias, geralmente em aulas com duração de uma hora e meia, de acordo com os objetivos traçadas dentro da forma que o professor contratado costuma trabalhar, ou seja, levando em consideração a metodologia que ele está acostumado a trabalhar de acordo com sua realidade. As pessoas interessadas no curso acabam por participar para vivenciar às técnicas trazidas pelo profissional.

É importante lembrar que uma aula de jazz geralmente tem duração de sessenta a noventa minutos em que se espera que sejam trabalhados o aquecimento,

os exercícios técnicos (na barra ou no centro), as diagonais e uma sequência coreográfica. Geralmente esses elementos compõe minimamente uma aula de dança jazz cênica desde quando as primeiras aulas começaram a ser ministradas.

Alguns participantes absorvem conteúdos do curso e aplicam determinadas técnicas, movimentos e propostas posteriormente em suas próprias aulas, em suas cidades de origem. Outras pessoas, por sua vez, envolvem-se de forma mais aprofundada, identificando-se com o formato da aula e eventualmente replicando toda a estrutura apresentada pelo instrutor/a, desde o aquecimento até a sequência coreográfica final. Com a popularização dos smartphones, tornou-se ainda mais prático registrar notas ou gravar vídeos durante as aulas, facilitando a memorização e posterior reprodução dos conteúdos para compartilhar conhecimento com quem não pôde participar do evento.

É importante mencionar que algumas pessoas que participam desses cursos de curta duração reproduzem-nos sem dar crédito aos criadores das metodologias/aulas/coreografias, resultando em situações de plágio, que são reveladas por vezes em postagens de redes sociais. Essa é uma prática de apropriação indevida sem o devido crédito ao criador e não é uma prática recente e que precisa ser combatida.

Aqui temos o que considero como a continuidade do ruído do processo de transmissão. O reconhecimento das pessoas que propagam o conhecimento incorporado de dança jazz sendo negligenciado e até mesmo plagiado como aconteceu anteriormente com as pessoas negras que tiveram os movimentos sistematizados em aulas e metodologias de dança jazz cênica e por vezes nunca receberam o devido reconhecimento e crédito.

A partir dessa reflexão é importante destacar que o jazz tem em sua história por vezes o silenciamento e o apagamento de suas origens o que tem sido combatido por pessoas que entendem a importância da história e do respeito às origens dessa dança.

As características africanas da dança jazz tiveram parte de sua essência africana silenciada. Tanto os professores estadunidenses quanto os professores que migravam para os cursos de intercâmbio nos EUA quando voltavam ao Brasil pouco ou quase nada falavam acerca das origens da dança jazz, do seu processo transcultural, da importância cultural dessa dança nos EUA e sobre sua inserção na cultura de nosso país.

O foco com relação ao jazz estava direcionado ao aprendizado de técnicas que poderiam estabelecê-la como alternativa para a criação de espetáculos e intervenções coreográficas na TV. Houve, por parte das pessoas que estiveram no primeiro grupo entrevistado, a iniciativa de dar crédito a professores e suas técnicas, mas isso acontecia em grande parte das vezes quando da utilização de alguma sequência específica de movimentos, no entanto, a tentativa de contextualizar o ensino levando em consideração a história não era e até hoje ainda não é uma prática que prevalece no ensino de dança jazz.

Durante o período de meu estágio doutoral nos EUA, tive curiosidade em conhecer e observar escolas que ministram aulas de dança jazz cênica. Pude ir a escolas que ofereciam aulas avulsas que são comercializadas para pessoas que não tem a intenção de ter vínculos duradouros com os estúdios de dança (*walk-in class*). Esse tipo de aula é comum há muito tempo no país. Inclusive as pessoas do Brasil que desde a década de 1960 fizeram aulas em escolas estadunidenses já faziam aulas avulsas para vivenciar e aprender as técnicas de dança jazz.

Em Chicago, IL, pude fazer aula em uma tradicional escola de dança fundada em 1953 de um dos nomes de relevância da dança jazz cênica nos EUA, Gus Giordano. A GUS Giordano Dance School⁴⁰ tem aulas de balé, jazz, sapateado, pilates, da técnica de Feldenkrais etc. A escola tem sua própria dinâmica de funcionamento e tem como um de seus objetivos dar continuidade ao legado de seu fundador.

Nesta escola pude fazer aula do que eles chamam de *contemporary jazz*, mas que na prática nada mais é que uma aula de jazz com músicas pop da atualidade. Como já tive contato com a técnica de Gus Giordano em outros cursos que já fiz, pude notar que se tratava basicamente de uma aula tradicional com a técnica de Gus Giordano para adultos que já tem experiência com jazz. A aula é agradável e acessível para pessoas adultas. Notei que a utilização do termo “*contemporary*” parece ter mais um viés comercial, pois a aula foi uma aula tradicional de jazz cênico.

Tive o privilégio de ir também para Nova Iorque, onde pude vivenciar a experiência de aulas de jazz na Broadway Dance Center, uma outra tradicional e grande escola de dança localizada no coração do bairro de teatros da Broadway (*Theater District*). Essa escola tem em sua origem a dança jazz cênica como um dos

⁴⁰ <https://guslegacy.org/>

principais motivos de sua existência. A BDC antes era JoJo Dance Factory que era de JoJo Smith (*in memorian*), o mesmo coreógrafo, professor e bailarino que esteve no Brasil para coreografar espetáculos e ministrar cursos de jazz. A JoJo Dance Factory foi vendida para outro grande nome da dança jazz cênica, Frank Hatchett (*in memorian*) e seu sócio, passando então a se chamar Broadway Dance Center.

A BDC hoje está em um prédio com três andares e com várias salas de dança bem estruturadas e equipadas com material de primeira qualidade. A escola funciona prioritariamente com aulas avulsas que você pode comprar através de aplicativo próprio da instituição. Ao comprar algumas aulas pude observar a dinâmica de organização e o fluxo contínuo de pessoas não apenas de Nova Iorque, mas de diversas partes dos EUA e do mundo.

A escola oferece aulas de diversas linguagens e em diferentes níveis de aprendizado, desde a pessoa que nunca fez uma aula de dança a dançarinos profissionais. Tanto que é comum você entrar em uma aula e encontrar uma adolescente de quinze anos e uma senhora de sessenta fazendo a mesma aula e com uma proposta acolhedora e adaptada quando necessário.

As aulas de jazz são preocupadas com os fundamentos e técnicas, bem como, com a parte artística e em noventa minutos de aula exigem ao máximo a expressividade e dedicação. No entanto, é possível observar que não há uma preocupação e vínculo pedagógico que estabeleça um desenvolvimento de temas agregados ao que se está sendo ensinado. Destaco essa observação, pois há sim possibilidade de ensino de técnicas e movimentos abordando temas diversos que perpassam a vida das pessoas envolvidas nas aulas.

Nas duas escolas pude observar que as dinâmicas de aula eram parecidas e que não havia o aquecimento coreografado que temos em algumas aulas no Brasil. A aula tinha o aquecimento com exercícios conduzidos pelas docentes, trabalho técnico no centro, diagonais e uma pequena coreografia no final utilizando os elementos técnicos trabalhados durante a aula.

As escolas em que estive também realizam cursos de formação para bailarinos profissionais e para professores com certificação reconhecida. Esses cursos também já contaram com a participação de docentes do nosso país.

Tive a experiência que algumas pessoas, inclusive interlocutoras dessa pesquisa tiveram e pude perceber como a aprendizagem e a troca com

estadunidenses pode proporcionar reflexões diversas e possibilidades de escolhas quanto ao ensino de dança jazz cênica.

Diversos aspectos podem influenciar a experiência de aprender e trocar com pessoas de outra cultura, como vivenciar um país cuja moeda, clima e alimentação diferem bastante do que conhecemos. Essas diferenças podem causar impactos subjetivos em quem se propõe a essa vivência, influenciando inclusive aqueles que planejam e se organizam para participar de um intercâmbio de dança.

Aqui busco trazer a perspectiva de artista-docente-pesquisador que busca olhar para esses momentos como parte da trajetória que agrega a dança jazz cênica no Brasil. Como cada pessoa chegou e multiplicou o que aprendeu na oportunidade de intercâmbio dependeu/depende muito da realidade em que cada pessoa estava/está inserida.

As diferenças entre as realidades sociais, políticas e econômicas entre esses dois países perpassam o processo de transmissão e as escolhas que são feitas para que a dança jazz cênica siga existindo e é algo que merece atenção, visto que o investimento feito na perspectiva de continuidade, não apenas financeiro, mas subjetivo é alto.

Considero a dança jazz cênica, como ainda sendo um vínculo cultural entre as culturas dos EUA e do Brasil, apesar de todos os desdobramentos que essa linguagem teve tanto em um país como no outro.

Retomo que em nenhuma das aulas que fiz nos EUA foi possível perceber uma preocupação quanto ao ensino ou até mesmo a menção às origens ou ao conhecimento histórico. Não posso aqui generalizar através dessa observação temporária que isso seja uma regra, mas trago esse ponto à reflexão, visto que a dança jazz cênica, para manter sua identidade precisa direcionar o seu ensino a partir do que a gerou inicialmente, levando em consideração seus desdobramentos e os contextos que está inserida.

No Brasil e nos EUA essa realidade pode ser modificada através de ações docentes em aulas, tanto em cursos de curta duração, quanto em cursos permanentes das escolas de dança. Não apenas palestras sobre racismo ou sobre a história do jazz, mas, professores de dança jazz que ensinem as técnicas aliadas ao conhecimento histórico, que o policentrismo e os isolamentos já características da dança jazz e que isso vem das danças afrodiáspóricas.

3.6 O que é o Jazz?

Para entender sobre o ensino é importante saber acerca daquilo que se ensina e o que dá condições para que aquele conhecimento ensinado seja compreendido e contextualizado e isso não vale apenas para conteúdos científicos. Os conhecimentos artísticos requerem o zelo acerca do processo de transmissão. Tendo isso em mente ao dialogar com meus/minhas interlocutores/interlocutoras, busquei entender o que caracteriza o jazz como dança.

De acordo com os grupos entrevistados diversas características definem a dança jazz. Busquei aqui fazer um compilado das falas das pessoas interlocutoras dessa pesquisa que em sua maioria são pessoas consideradas técnicas e/ou especialistas por grandes festivais de dança pelo país (Guarato, 2008), que já ganharam premiações significativas no Brasil e no exterior e que assim a partir de suas experiências formativas, puderam expressar sua compreensão acerca do que é jazz como dança. Essas características abrangem desde características como a energia e musicalidade até a técnica corporal e a forma como a dança se relaciona com outras linguagens e culturas.

Destaco que quando questionei as pessoas entrevistadas sobre essas características, pedi a cada uma que se colocasse não apenas como professor/a, mas também como apreciador/a e pudesse definir num palco se uma apresentação que ele ou ela assistisse se tratava ou não de dança jazz.

Minha intenção era buscar uma construção coletiva acerca do que é jazz como dança na visão de pessoas que construíram/constroem a história do jazz no Brasil. Esse jazz que não se trata de um jazz autêntico (jazz roots), mas de um jazz cênico e influenciado (Guarino; Oliver, 2015) que carrega traços de sua origem e é mesclado com outras linguagens de dança para se constituir como uma linguagem própria que vai se alterando de acordo com os contextos e com as possibilidades que vão surgindo ao longo dos anos.

Pude observar durante a construção desse trabalho que ainda há uma compreensão equivocada acerca da dança jazz no Brasil. Historicamente a dança jazz cênica foi trabalhada no país e a ideia que se tinha e por vezes ainda se tem acerca dessa dança era que ela tinha apenas a constituição consolidada para o palco e não de uma dança social com uma história prévia.

Na experiência que tive no Programa de Doutorado Sanduíche no Exterior – PDSE, pude participar de um evento sobre danças sociais negras – Black Social Dance – no Slippage, o laboratório coordenado pelo Professor Doutor Thomas DeFrantz. Neste encontro, promovido na Northwestern University entre os dias 06 e 08 de novembro de 2025, pude acompanhar discussões acerca de estudos, pesquisas e ações da comunidade afroestadunidense quanto às danças sociais a partir de pesquisadores e ativistas. Um dos pontos discutidos era sobre as danças que saem das ruas e dos espaços sociais como clubes e festas (danças sociais) e vão para as salas de aulas em cursos e para os palcos.

Notei que essa discussão não é recente nos EUA e ainda há muito para ser estudado e acordado dentro da comunidade negra estadunidense, porém, trago esse ponto, pois a dança jazz saiu dos salões de festa como uma dança social que é e foi para as salas de aula, recebeu outras influências e ganhou um viés cênico. A dança jazz autêntica não deixou de ser social e ainda é praticada não apenas nos EUA nesse viés, mas em diversas partes do mundo, inclusive no Brasil.

O jazz cênico continua sendo jazz, mesmo sendo considerado, como dito anteriormente, como uma dança que foi influenciada pelo jazz autêntico, mas é importante que delimitemos essas nomenclaturas e que se ensine/transmita isso para que não haja interpretação equivocada. Visto que até então, quando se fala o nome “jazz”, em grande parte, no Brasil, a compreensão que se tem é de um jazz cênico e não do jazz autêntico criado pela comunidade negra estadunidense.

Há muita dança que não é jazz e por vezes é entendida como jazz de forma equivocada por falta de conhecimento e informações. A intenção aqui não é apenas gerar conhecimento para ser difundido visando um viés comercial, mas a forma de tentar estabelecer uma arte que é ensinada e praticada de modo que ela se fortaleça e possa ter seu lugar consolidado também como modalidade de ensino com embasamento.

Pela falta de conhecimento, por vezes, grande parte das danças que não se encaixam no formato de balé clássico ou até mesmo de dança contemporânea podem ser consideradas como jazz, e a coisa não é bem assim e não pode ser assim. A dança jazz tem características específicas que precisam ser observadas e consideradas não apenas levando em consideração festivais e/ou competições de dança. É importante compreender o jazz e o que o caracteriza como linguagem de dança, suas técnicas, suas vertentes, sua história e suas possibilidades.

Henry e Jenkins (2019) apresentam qualidades estéticas do jazz como: a improvisação, a liberdade de expressão, a musicalidade, dinâmica emotiva e narrativa dentre outras. Destacam também qualidades de movimento como a utilização da semiflexão de joelhos, a flexibilidade, a agilidade, espontaneidade, fluidez rítmica, força centrífuga (ativação do abdômen), pés em flex e o aterramento (Henry; Jenkins, 2019). Essas características são importantes de serem destacadas em um processo formativo, visto que demarcam um território tanto para professores/professoras quanto para estudantes acerca da linguagem de dança jazz.

Wessel-Therhorn (1998) destaca dois elementos de ascendência africana essenciais na constituição e para identificação do *jazz dance*: o policentrismo e a polirritmia. Para ele no policentrismo o corpo é isolado em partes criando centro de movimentos e cada um de forma independente tem seu próprio ritmo e espaço. Já na polirritmia várias partes do corpo são movidas simultaneamente, mas com diferentes ritmos.

Outra característica cinética é a articulação do tronco que se mantém desde o jazz roots até o jazz cênico. Guarino e Oliver (Guarino; Oliver, 2015) pontuam que o tronco que geralmente se move como um só no balé clássico, no jazz pode mover partes específicas em isolamento (*isolations*), como a caixa torácica, dando mobilidade e ênfase na flexibilidade da coluna vertebral.

Ao realizar as entrevistas uma característica ficou marcante no discurso das pessoas entrevistadas: “Balé não é jazz, dança contemporânea não é jazz, estilo livre não é jazz. Jazz é jazz, mesmo tendo a possibilidade de trânsito entre as linguagens, jazz é jazz”. A partir disso, destaco as principais características da dança jazz mencionadas nas entrevistas. Buscarei ilustrar as falas e conceitos com vídeos que serão colocados nas notas de rodapé para auxiliar na compreensão de cada tópico.

Energia e presença: Para todas as pessoas entrevistadas o jazz exige energia, explosão e presença do/a bailarino/a. Por vezes, o jazz foi descrito como "impactante", um "afrote" para chegar no público, ou que requer um corpo que "pulsa"⁴¹.

⁴¹ Aula de dança jazz com Roseli Rodrigues no Festival de Joinville na década de 1990 - <https://youtu.be/plSJxSZaUI?t=140> – Acesso em 16/04/2026 (Roseli Rodrigues, 2010)

Suingue e feeling: Uma característica fundamental é o "suingue", o "molejo", o "ziriguidum" ou o "feeling". O feeling⁴² é considerado essencial, e sem ele, o jazz não existe. O jazz é por vezes descrito como "carnal", "sensual", e capaz de tocar profundamente. Essa é uma das características que acredito que por ter muita proximidade com que já se faz no Brasil com relação a dança fez com o que o jazz ganhasse terreno em território nacional⁴³.

Musicalidade e ritmo: Uma forte conexão com a música, o uso de ritmos sincopados, a compreensão do tempo musical e das frases coreográficas são marcantes no jazz. Foi destacada a importância dessa característica devido à aproximação com as músicas brasileiras e o quanto isso deu muito certo na manutenção do jazz no país. As falas das pessoas interlocutoras foram quase unânimes nesse ponto com relação à musicalidade. Eis mais uma característica que o jazz encontrou no Brasil e agregou aos seus desdobramentos cênicos.

Técnica e uso do corpo: Embora haja diferentes abordagens, existem movimentos e técnicas corporais específicas associadas ao jazz. Isso inclui isolamentos (tronco, ombros, quadris, mãos, braços, cabeça), o uso da flexão e semiflexão dos joelhos, os contratempos (*step-ball change*) frequentemente em semiflexão dos joelhos, contrações e expansões, o uso do chão ("rolamentos", "passadas pelo chão"), e a maleabilidade/ondulação da coluna. É mencionada também pelos interlocutores/as a necessidade de desenvolver um "corpo jazzístico" através do estudo e da prática, que se distingue de corpos treinados em outras linguagens⁴⁴.

O corpo jazzístico é segundo as pessoas interlocutoras um corpo que expressa as características mencionadas de forma harmônica e natural. Edson Santos (2024) mencionou em sua entrevista uma experiência em que ele teve que coreografar um grupo de bailarinos que tinham diversas experiências e formações com outras linguagens de dança, mas nenhum havia dançado jazz antes, sendo que a coreografia que ele iria montar era de jazz. Edson relatou a dificuldade que foi trabalhar com

⁴² Feeling é um termo inglês que na tradução literal significa sentimento, no entanto, na dança está relacionado a ligação com a musicalidade, a relação que o bailarino/a desenvolve em sua interpretação com a música. Reforço que há outros possíveis significados, porém nos ateremos a esse quanto a utilização desse termo.

⁴³ <https://www.youtube.com/watch?v=BU-O64hg4FY> – Acesso em: 16/04/2026 (“SEM MEDO DO FIM” / Solo Jazz Feminino Sênior / De, 2025)

⁴⁴ <https://youtu.be/fNSJCevMv0c?t=623> – Acesso em: 16/04/2026. (PARTE 1/2 - Aula de Jazz Avançado com Edy Wilson, 2020)

corpos que não tinham a vivência jazzística, ou seja, corpos que não eram jazzísticos, pois os códigos que marcam o jazz como dança não fluíam naquelas pessoas. O jazz não deixou de ser feito ou acontecer por conta disso na coreografia montada por Edson, mas segundo seu relato, quem é do jazz consegue perceber quando um corpo não traz as características do jazz.

É importante destacar que o processo de ensino do jazz é marcado pela possibilidade de construção de um de corpo, considerado jazzístico, por trazer a partir de suas vivências as características do jazz. Rosely Fiorelli (2024) também mencionou que nas audições que promove para os eventos corporativos com os quais trabalha que ela consegue perceber os corpos que vem do jazz, pois estes conseguem ser mais versáteis quanto os demais que só tem uma formação, como em balé clássico, por exemplo ou danças urbanas. Segundo Rosely, os corpos que vem do jazz trazem uma bagagem muito específica que os permitem transitar em diversas linguagens, coisas que por vezes quem veio das danças urbanas não consegue.

Reforço que não notei nos discursos a idealização de um corpo que dança jazz em detrimento de outras linguagens, mas de um corpo que acumulou ao longo dos anos códigos, vivências e que expressa em sua dança essa trajetória.

Versatilidade e hibridismo: O jazz é descrito como uma linguagem muito versátil e capaz de dialogar, abraçar ou ser influenciado por diversas outras linguagens de dança, como o balé clássico, a dança moderna, a dança contemporânea, as danças urbanas, sapateado, afro, flamenco, samba e teatro musical. É visto como um ser simbiótico que se alimenta de novas modalidades para se manter vivo. Já chegou ao Brasil em forma híbrida, influenciado por diferentes vertentes internacionais⁴⁵.

As pessoas interlocutoras falaram sobre a importância da versatilidade do jazz. Hoje em dia a dança jazz adapta outros tipos de dança para o palco, não em uma perspectiva de apropriação cultural, mas como uma forma de dar visibilidade a histórias, culturas e formas de expressão. Jhean Alex e Renan Banov trabalham com comissões de frente de escolas de samba na Grande São Paulo e ambos trabalham técnicas jazzísticas para alcançarem seus objetivos nas coreografias que apresentam na avenida.

⁴⁵ <https://youtu.be/oL31uam7Ws0?t=175> – Acesso em: 16/04/2026 (Grupo Roseli Rodrigues | Coreografia "É do Mangue?", 2019)

Desde que comecei a dançar jazz sempre o vi sendo utilizado ora para contar histórias ou para homenagear alguma cultura seja ela local ou internacional. A primeira apresentação de jazz que assisti foi uma coreografia que homenageava a dança flamenca e que não era dança flamenca e sim jazz, em que a coreógrafa utilizou alguns movimentos de ambas as danças e gerou um processo coreográfico que permitiu aos espectadores apreciar um pouco do repertório de movimento de uma dança flamenca em um lugar em que essa dança não é praticada e comumente não apresentada.

A dança jazz cênica devido essa versatilidade e diálogo teve mais um elo com a cultura brasileira estabelecido, pois foi e ainda é muito utilizada como linguagem para propagação cultural. As pessoas interlocutoras mencionaram a importância do estudo e da pesquisa para as misturas que fazem do jazz com outras linguagens e do quanto é importante o respeito a cultura original que o jazz levará para a apresentação final.

Expressividade: Trata-se de uma dança que possibilita manifestar sentimentos profundos, narrar histórias e trazer significado, oferecendo liberdade criativa além da simples execução dos movimentos. Todas as pessoas entrevistadas destacaram a importância de trabalhar a expressividade, ressaltando que o jazz proporciona esse desenvolvimento tanto para pré-adolescentes quanto para adultos⁴⁶.

Maiza Tempesta (2024) e outros autores ressaltam a relevância do ensino da entrega durante a prática da dança jazz. Segundo depoimento de Nádia Nardini, Lennie Dale vivenciava o jazz com elevada intensidade e demandava igual envolvimento de seus alunos, compreendendo que a prática dessa modalidade não se limita à execução técnica ou à apreciação estética dos movimentos, sendo imprescindível atribuir expressividade a cada apresentação.

Na mesma linha, Maiza Tempesta enfatizou em entrevista que sempre cobrou – e continua a cobrar – de seus alunos e alunas uma atenção especial à expressividade e à entrega na dança jazz. Essa característica é, segundo ela, um diferencial significativo em relação a outras linguagens, pois a expressividade nesta modalidade apresenta-se como um elemento específico e marcante.

Fluência e conexão: Conforme apontado pelos/as interlocutores/as, a fluência dos movimentos é um aspecto que distingue o jazz do balé clássico. Enquanto

⁴⁶ <https://www.youtube.com/watch?v=Q7hsFmNblMw> – Acesso em 16/04/2026 (Jazz Funk | ANACÃ, 2019)

no balé os movimentos são frequentemente compreendidos como etapas separadas (preparação, execução e finalização), no jazz sobressai a fluidez e a continuidade entre os movimentos. A comparação com o balé foi recorrente, em razão da influência ainda marcante dessa técnica sobre o jazz. Contudo, ressaltou-se que a dança jazz se diferencia por não ser algo fechado ou compartimentalizado, mas sim aberta e livre de formas preestabelecidas.

Não quero aqui afirmar que a dança jazz é despreocupada com a estética cênica e não tem preocupação com a concepção de movimentos, pelo contrário, na vertente cênica do jazz há sim um cuidado, mas isso não impede que haja fluência e conexão entre os movimentos de uma forma livre e criativa.

Relação com o público: Segundo os/as entrevistados/as, a dança jazz cênica é reconhecida por seu caráter popular e democrático, destacando-se por envolver e atrair o público de maneira insinuante. Com ênfase na performance frontal, esse estilo busca causar impacto e proporcionar entretenimento. Conforme relata Edson Santos, a Raça Cia de Dança, sob coordenação de Roseli Rodrigues, consolidou sua presença em festivais, como o Festival Internacional de Danças de Joinville, apresentando coreografias de jazz voltadas ao entretenimento — fator que contribuía para significativa interação e entusiasmo do público durante suas apresentações⁴⁷.

É importante registrar para quem não acompanha festivais e mostras de dança que o Raça Cia de Dança conquistou diversos prêmios e se firmou como referência em jazz no Brasil justamente por isso. Suas apresentações sempre se destacavam pela inovação, criatividade e alta energia, além de um jazz capaz de impressionar a plateia. Muitos artistas passaram pelo Raça, dançaram na companhia e, graças ao aprendizado proporcionado por Roseli Rodrigues e sua equipe, seguiram carreira após a morte dela em 2010.

Edson Santos relatou que Roseli Rodrigues era capaz de desistir de uma coreografia se ela sentisse que aquele trabalho não chegaria às pessoas e que ela sempre se aprofundava em seus trabalhos coreográficos para agradar o público. Edson Santos destacou que por muito tempo o jazz teve esse lugar do entretenimento, no entanto, com o passar dos anos, outros coreógrafos como ele, trouxeram o jazz

⁴⁷ <https://youtu.be/DHWFtLHvGXo?t=103> – Acesso em 16/04/2026 (Imaculado, entre o corpo e a fé. Cia Rossana Pucci - Joinville 2024., 2024)

como arte, sem a preocupação de agradar o público propriamente dito, mas de trazer um viés de cunho especificamente artístico.

Aqui é possível notar que a dança jazz cênica ganha, como falamos no primeiro capítulo, mesmo sendo vista como entretenimento a oportunidade de ressignificar suas atuações no palco e através da circulação e do ensino atua em outra perspectiva alheia ao entretenimento de massa.

Quero também ratificar que os depoimentos que trago não dizem respeito ao que foi o Raça Cia de Dança em sua totalidade, mas exponho uma faceta da linha de trabalho dessa companhia que tanta importância tem para a dança jazz cênica nacional. Não posso afirmar com propriedade que esta companhia só dançava em uma perspectiva de entretenimento de massa. Apenas trouxe um exemplo abordado por um dos interlocutores do estudo como forma de ilustrar que a dança jazz cênica tem caminhado no Brasil dentro tanto do viés do entretenimento de massa como de sua possível ressignificação.

Ao referir-me aos festivais de dança promovidos pelo interior do país — temática que demanda uma série de discussões —, faço-o aqui de forma breve, uma vez que a dança jazz mantém-se, até os dias atuais, como linguagem por meio de eventos dessa natureza. Segundo relatos de interlocutoras que competiram ou atuaram como juradas nesses festivais, a noite de jazz destaca-se como uma das mais atrativas ao público, o que revela uma demanda ainda expressiva por essa modalidade.

Nos últimos anos, os cursos de dança jazz cênica de curta duração que são oferecidos nos festivais, mostras, congressos, seminários etc. estão tendo uma grande procura por parte do público frequentador que geralmente são docentes, estudantes, bailarinos/as profissionais que buscam aprender um pouco mais além dos lugares em que já estudam em suas cidades de origem.

Para algumas pessoas interlocutoras deste trabalho como Renata Matsuo (2024), o jazz é democrático, pois acolhe pessoas que muitas vezes são rejeitadas pelo balé clássico por não atenderem biotipicamente ao que se espera de um bailarino. Para Renata, o jazz acolhe os diferentes corpos e os faz dançar com suas particularidades e isso o torna essa linguagem acolhedora.

Como professor, em parte concordo com Renata, mas também não posso deixar de mencionar o quanto ainda há no mundo da dança os preconceitos quanto a excesso de peso, raça, gênero etc. Esses preconceitos ainda estão em salas de aula,

eventos e espaços que trabalham dança, até mesmo no jazz. É importante, que se fale a respeito aqui para não ficar a ideia de que o jazz é um paraíso da dança sem preconceito e sem problemas de aceitação. Ainda há, e é claro que se faz necessário denunciar esse tipo de situação, e no jazz precisamos fazer isso ainda mais, pois é uma linguagem que nasce, se desenvolve e se retroalimenta da diversidade.

As características apresentadas aqui, como parte das falas dos interlocutores dessa pesquisa, são levadas em consideração em suas avaliações quando em posição de julgarem trabalhos em eventos competitivos com a linguagem jazz. Grande parte das pessoas entrevistadas já atuou como técnico em um corpo de jurados e tende a definir jazz prezando também pela evolução e contexto nos quais as coreografias são apreciadas.

Existe em parte dos/das docentes de jazz uma experiência significativa quanto a vivência da linguagem tanto para execução quanto para elaboração de processos coreográficos, no entanto, nomear, caracterizar e categorizar a dança jazz de forma didática se torna um desafio, visto que por vezes isso não é uma prática constante nas salas de aula de dança. Aqui me refiro ao fato de que o ensino acontece na prática sem a existência de um processo de sistematização/teorização, que para o ensino é necessário visando um direcionamento das ações docentes.

É capaz que surjam questionamentos e afirmações como: “para que ensinar teoria?” “As pessoas precisam aprender a dançar, executar corretamente os movimentos e técnicas, e não teoria”. No entanto, afirmo que saber sobre a história e características do jazz é uma condição tão importante quanto o ensino de movimentos e técnicas para que, o ou a docente, possa ter suporte para um ensino contextualizado sobre jazz prezando que haja um trabalho que vá além da execução de movimentos.

Repensar o ensino da dança jazz cênica é fundamental, pois é importante que quem aprende essa linguagem compreenda o contexto histórico de sua formação e, assim, possa relacioná-lo com temas do cotidiano social como o enfrentamento ao racismo, a valorização da diversidade e a promoção da inclusão. Por conta de sua trajetória e origens, a dança jazz pode ser uma ferramenta relevante para discutir questões essenciais à sociedade.

O que se vivenciou no processo de formação do jazz nos últimos cinquenta anos foram cursos que se limitavam a ensinar de fato a técnica, a prática em detrimento de um ensino que englobasse a explicação da origem e característica da dança jazz. Creio que isso de certo modo fez com que realmente se focasse na

aquisição dos códigos técnicos. Até mesmo nos EUA as escolas de dança não têm/tinham essa preocupação.

Nos últimos anos, iniciativas têm sido tomadas por parte de eventos formativos em dança como o Congresso Internacional de Jazz Dance, que teve oportunidade de participar presencialmente em 2019, virtualmente em 2020 e pela última vez em 2023 presencialmente em que houve e ainda há a preocupação de se ensinar acerca da história e de outros temas teóricos que envolvem o ensino de dança jazz.

Olhando para os eventos de formação específicos para dança jazz que são divulgados pela internet no Brasil nos últimos anos, ainda não se vê destaque ou até mesmo a garantia de um espaço para se estudar sobre a história do jazz, suas características e sua importância como linguagem de dança, bem como de outras temáticas que perpassam as salas de aula, de ensaios e palcos. O foco principal tem sido o ensino de técnicas das vertentes dessa linguagem dentro de uma dinâmica em que ainda se preza pelo repasse do movimento que por vezes é visto como um fim e não como um meio de se pensar a dança.

A importância do ensino acerca da(s) história(s) da dança jazz e temas correlatos a essa dança em aulas/cursos é parte de um conjunto de ações que podem consolidar a prática dessa dança e garantir que ela continue sendo praticada mantendo seus fundamentos e levando em consideração suas origens. Acredito ainda que esse conhecimento pode proporcionar, ao longo do tempo, uma nova compreensão sobre a dança jazz, contribuindo para reduzir preconceitos e equívocos relacionados a essa forma de expressão.

Um outro aspecto importante que deve ser levado em consideração no que diz respeito ao ensino da história e características do jazz é que há outras linguagens de dança que influenciam e são influenciadas pelo jazz e ter consolidado um conhecimento da dança jazz traz garantias de que cada linguagem pode até beber na mesma fonte, mas não deixará de ser o que é diante do conhecimento transmitido.

Uma das características marcantes mencionadas pelas pessoas interlocutoras como Regina Sauer (2024) é de o quanto o jazz tem a capacidade de diálogo com outras linguagens de dança. O jazz pode representar um tango, pode ser utilizado também em uma apresentação com temática oriental. Concordo e muito com Regina Sauer e demais interlocutores, visto que quando comecei a dançar jazz ele era utilizado para fazer a releitura de diversas danças regionais na minha cidade.

O jazz ajudava/ajuda a contar histórias e se apropriava/apropria de movimentações das culturas coreográficas de ascendência africana e indígena. O movimento de apropriação com fim cênico sempre fez parte da essência do jazz em sua fase cênica. Até hoje o jazz auxilia nos processos coreográficos de grandes eventos culturais em nosso país, como exemplo cito as comissões de frente de escolas de samba tanto em São Paulo e Rio de Janeiro. Os desfiles das escolas de samba são espetáculos que tem suas especificidades e contam histórias diversas acerca da cultura de uma maneira cênica em espaços específicos e hoje contam com coreógrafos profissionais nesse trabalho. Alguns desses coreógrafos tem sua formação técnica em dança jazz cênica. A exemplo disso, cito dois interlocutores desse trabalho, Renan Banov e Jhean Alex que trabalham com comissões de frente de escolas de samba em São Paulo e além de realizarem pesquisas para elaboração de seus processos coreográficos, usam das técnicas de jazz para realização desses trabalhos.

A utilização de uma linguagem de dança como jazz não visa descaracterizar uma dança ou história pré-existente, mas aproximar o público do tema proposto e instigá-lo com as características marcantes de seu repertório de movimentos. O jazz não se limitou a ficar apenas no teatro musical, ele traz do teatro essa característica de interseccionalidade e leva para outras possibilidades cênicas um dançar que conta histórias que não apenas dos repertórios da Broadway.

3.7 Elementos das estéticas afrodiáspóricas

Inicialmente é preciso afirmar que há um reconhecimento generalizado por parte das pessoas entrevistadas nesse trabalho de que a dança jazz possui elementos da cultura afrodiáspórica em suas origens, e a percepção da presença desses movimentos e estéticas nas produções coreográficas e aulas de jazz no Brasil é variada entre os profissionais, apontando para uma complexidade de aspectos e realidades.

É importante destacar que a dança jazz nos EUA, antes mesmo de ser ensinada no Brasil, passou por uma remodelagem dos códigos de dança afrodiáspóricas em uma perspectiva eurocêntrica o que fez com que ela sofresse alterações estéticas em sua trajetória, daí podemos verificar as linhas corporais, o torso rígido e as pontas nos pés (Jones, 2022) que são elementos que até hoje fazem parte das técnicas de jazz em grande parte de suas vertentes. Ao começar a ser ensinada no Brasil, a dança jazz cênica foi transmitida com todos esses elementos reforçando um apagamento das origens afrodiáspóricas e a ênfase na estética eurocêntrica.

Alguns entrevistados afirmam que os elementos afrodiáspóricos permanecem, ainda que de forma integrada ou menos explícita. Cris Cará (2024) menciona que o jazz tem uma "questão afroestadunidense que colabora muito" e que ela própria trabalhou com a "linguagem africana" em suas criações para trazer "esse pulsar" do corpo do jazz. Edson Santos (2024) percebe que as estéticas afrodiáspóricas estão "bem menos" presentes em comparação com sua época, mas nota um "resgate" acontecendo nos últimos anos, que segundo ele é fruto de pesquisa. Ele mesmo buscou o "gestual na cultura africana" em um de seus trabalhos premiados em festivais de danças.

Edy Wilson (2024) reafirma que o jazz "tem essa origem afrodiáspórica" e que, embora não se deva ficar preso somente às origens, pois a raiz é um ponto de partida para a criação. Ele salienta que "o jazz vem da dança negra, vem dos negros, e que o Brasil é um país negro".

Para Eusébio Lobo (2024), o jazz de Frank Hatchett era um exemplo claro da "permanência da diáspora negra na cultura americana", e ele próprio, como dançarino negro, transmitia essa essência através de sua movimentação. Frank foi um dos professores que muito contribuíram com o *jazz dance* nos EUA e no mundo onde pôde

ministrar seus cursos. Muitos professores/as brasileiros tiveram oportunidade de estudar com Frank Hatchett e aprender parte de seu legado com as estéticas afrodiaspóricas.

Nádia Nardini (2024) ressalta como Lennie Dale foi "enlouquecido" pela "musicalidade brasileira", seu "bataque" e elementos africanos, o que o levou a "suingar" seu jazz americano com essa nova sensibilidade. Parte dos ensinamentos de jazz promovidos por Lennie Dale com esses traços afrodiaspóricos foram incorporados ao trabalho desenvolvido com o grupo Bandança da família de Nádia Nardini que ela cita que foi um dos primeiros a dançar com as músicas da Banda Black Rio, banda que faz música negra no Rio de Janeiro, bem como a dançar com composições de outros artistas da *black music* nacional.

Renata Matsuo (2024) destaca que aborda a história e as origens do jazz em suas aulas para crianças. Ela observa que, nos festivais realizados no Brasil onde atua como instrutora e jurada, há predominância de trabalhos com elementos afrodiaspóricos. Matsuo considera que o "corpo brasileiro" tem potencial para expressar e adaptar os movimentos do jazz, empregando características próprias da cultura nacional.

Segundo Sanchis (2024), em sua prática de dança são observados esses elementos, possivelmente em decorrência da influência das danças urbanas e da pesquisa por estilos com raízes africanas.

Uma parcela significativa dos entrevistados percebe uma diluição ou mesmo perda dos elementos das estéticas afrodiaspóricas no cenário atual do jazz brasileiro, ou uma falta de conhecimento sobre eles. Cris Cará (2024) ressalta que "cada vez menos as pessoas têm essa pesquisa" sobre as raízes afrodiaspóricas do jazz. Marly Tavares (2024) lamenta que "tem gente que nem sabe disso" e que muitos professores não têm conhecimento da origem do jazz.

Maíza Tempesta (2024), que fez aulas da técnica de Katherine Dunham — uma das bases do ensino inicial da dança jazz cênica — destaca que a qualidade "de dentro para fora" e a forte energia são essenciais nas estéticas afrodiaspóricas. Ela ressalta ainda que, infelizmente, a alma e a força presentes nas danças afro nem sempre aparecem com clareza nas apresentações atuais de jazz.

Fábio Bianchini (2024) expressa preocupação com a falta de estudo da história do jazz por parte dos jovens profissionais, o que impede a compreensão da "base do jazz" e dos corpos que o praticam, bem como de onde veio a movimentação.

Washington Cardoso (2024) comenta que seus professores de jazz "não falavam muito "sobre a herança afrodiaspórica", e critica que hoje em dia existe o "jazz de cada um" que, por vezes, se confunde e não tem a base necessária. Washington se refere ao fato de pessoas "inventarem" um jazz que não existe devido a falta de conhecimento sobre as origens tanto do jazz raiz quanto do jazz cênico. Cria se, segundo ele uma categoria de jazz que por vezes, pela falta de estudo não pode ser considerada jazz.

Ainda é uma realidade a falta de conhecimento acerca das origens da dança jazz e tudo que envolve sua dinâmica além das técnicas e cada vez se faz mais necessário que se promovam momentos de formação para docentes e estudantes de dança jazz em que se ensine teoricamente sobre isso com intuito de fortalecer e consolidar esses conhecimentos e para que não se caia na ideia de que cada um pode fazer do jeito que quiser e como quiser, sem respeito e conhecimento histórico.

É importante perceber que mesmo com o jazz cênico vindo embranquecido dos EUA, as pessoas entrevistadas demonstraram ter conhecimento acerca da herança afrodiaspórica e pontuaram a sua importância.

Não foi possível perceber diretamente um discurso antirracista nas falas e nem o quanto isso precisa ser trabalhado, mas foi possível notar a preocupação quanto a um reconhecimento que precisa ser dado às pessoas racializadas que participaram da constituição de uma dança que faz parte hoje de nossa cultura e que precisa ser ensinada levando em consideração sua origem e as contribuições de todas as influências que a constituem.

Em suma, embora a conexão histórica do jazz com a cultura afrodiaspórica seja amplamente reconhecida como fundamental para a sua identidade e características essenciais, há uma preocupação crescente com a diluição ou o desconhecimento dessas raízes no jazz praticado atualmente no Brasil. Isso é atribuído à falta de estudo aprofundado, à influência de outras linguagens de dança e à dinâmica do mercado. No entanto, muitos profissionais se esforçam para manter viva essa herança através do ensino da história e da busca por uma expressividade que reflita a essência do jazz.

3.8 Ensino sobre a origem, identidade e possibilidades no jazz

A maioria dos profissionais entrevistados declarou que ensina acerca da origem e da história da dança jazz em suas aulas e considera isso de extrema importância. Contudo, a profundidade e a forma de abordar o tema variam entre eles, e alguns lamentam a falta geral de conhecimento histórico no cenário atual.

É relevante destacar que há aulas de dança dedicadas ao ensino de códigos de movimento, frequentemente desvinculados do contexto histórico. Nessas situações, a ênfase recai sobre a aquisição técnica, em detrimento da compreensão acerca das origens e do significado de cada técnica. Não se trata apenas de informar a origem de cada movimento, mas de promover a compreensão de que essa linguagem artística possui um histórico e ramificações essenciais para o entendimento dos estudantes. Esse entendimento contribui significativamente para suas decisões criativas, tanto na concepção de processos coreográficos quanto na execução de coreografias de jazz.

Para muitos, o ensino da origem da dança jazz cênica é fundamental, pois oferece fundamentação e base às pessoas aprendizes. Fábio Bianchini (2024), por exemplo, enfatiza a necessidade de ensinar sobre os isolamentos de tronco e quadril, contração abdominal e *step ball change* (contratempos), que são fundamentos técnicos históricos do jazz, não apenas pela técnica, mas o porque de ensiná-los em uma linguagem como a dança jazz cênica. Renata Matsuo (2024) também ressalta que, sem a base teórica, a dança pode se esvaziar de conteúdo e significado. Jhean Alex (2024) expressa a preocupação de que "se perde muito a nossa história jazzística hoje" devido à reprodução superficial de movimentos pela internet, e por isso faz questão que seus bailarinos saibam "todos os nomes da atualidade e da antiguidade" do jazz. Além disso, o conhecimento histórico auxilia na compreensão e diferenciação dos diversos estilos e vertentes do jazz, como o lírico, o tradicional e o contemporâneo.

Marcela Benvegna (2024), que é pesquisadora, dedica-se a fazer com que os alunos/as que encontra entendam que o jazz "tem história, tem técnica, tem várias metodologias" e que ele "vem do pé no chão, (...) vem da África" e que o ensino das origens também serve para combater o preconceito e valorizar a arte do jazz. Marcela também pondera sobre a importância desse conhecimento para quem dança jazz tanto em eventos em que é convidada a palestrar como no evento que promove, o Congresso Internacional de Jazz Dance.

Para muitos profissionais, o conhecimento das raízes afrodiaspóricas permite um maior desenvolvimento artístico e expressividade, resultando em uma dança com mais alma, energia e feeling. Edy Wilson (2024) e Eusébio Lobo (2024) enfatizam a ligação do jazz com as danças negras e as origens africanas. Eusébio, sendo negro, diz que sua própria "movimentação" já comunicava de onde o jazz vinha, pois o "jazz era/é negro".

No entanto, Erika Novachi (2024) e Tati Sanchis (2024) observam que, embora a influência exista, a dança se transformou, e a conexão com as origens afrodiaspórica é menos evidente hoje, sendo, por vezes, uma "tentativa de resgate". De fato, não só nos discursos das duas professoras notei essa fala acerca de uma tentativa de resgate, mas de outros profissionais entrevistados também. Não consegui demarcar o que tem gerado essa tentativa de resgate através das entrevistas e nem quando começou, mas posso afirmar que tem acontecido não apenas em coreografias que vão competir em festivais, mas em alguns eventos com o ensino acerca das origens do jazz e em trabalhos acadêmicos, como os que citei anteriormente.

É valorosa essa tentativa e é claro que ela não deve ser apenas uma tentativa, ela deve ser uma prática constante e agregada ao ensino de jazz. É possível notar que existem práticas que se estabelecem a partir do ensino e que essa seja uma delas. Que haja nos cursos de curta duração um momento para se conhecer acerca das origens do jazz e que se reflita sobre a importância da valorização do trabalho das pessoas racializadas dentro do processo de transculturação da dança jazz.

A longevidade da linguagem do jazz é outro motivo apontado para a importância do ensino de sua história. Marcela Benvegnu (2024) acredita que o jazz sobrevive por meio dos professores que transmitiram e continuam transmitindo esse conhecimento, citando Joyce Kermann como pioneira na década de 80 por trazer profissionais estrangeiros para São Paulo.

Quanto à forma de abordar a história, muitos profissionais a integram em suas aulas. Cris Cará (2024), por exemplo, fala sobre o jazz tradicional em suas aulas, explicando que movimentos como o *pas de bourrée* (contratempo) foram bastante enfatizados em técnicas elaboradas por professores com destaque no ensino da dança jazz cênica como Luigi e Matt Mattox. Regina Sauer (2024) compartilha sua experiência no jazz dos anos 70 e 80, mencionando "grandes profissionais" como Ron Forella, cujas aulas ela reproduz até os dias de hoje.

Renan Banov (2024) pontuou que tem projetos em escolas infantis para falar sobre história e de onde veio a dança jazz e suas raízes. A falta de estudo histórico entre os jovens deve ser uma preocupação comum entre os professores, cita Renan que aplica também essa iniciativa em suas aulas para as demais turmas em que atua.

Vivien Fortes (2024) constantemente traz experiências que viveu e aprendeu com seus mestres, incentivando os alunos a buscar vídeos, filmes e livros sobre a história do jazz. Washington Cardoso (2024) afirma ser "o maior falador na aula" e que fala tudo, "falo sempre porque eu acho que eles têm que entender. Tem que saber também, né?" sobre as origens e a história.

Érika Novachi (2024) afirma que antes não mencionava a origem, mas hoje, após estudar mais sobre a parte histórica e teórica, ela explica "de onde veio" os movimentos e as posições. Renata Matsuo (2024), destaca que em escolas infantis, utiliza projetos que abordam a história, a "árvore genealógica" do jazz e as influências de mestres do jazz.

Apesar do consenso sobre a importância, a forma de transmissão pode ser um desafio. Cris Cará (2024) observa que, em aulas com grande volume de pessoas, a abordagem histórica é mais superficial do que em suas aulas menores e mais calmas. Ela também confessa que não sabe a origem exata de todos os movimentos e prefere generalizar para não falar errado em algumas ocasiões.

Lenon Vitorino (2024), por sua vez, por mais que fale em suas aulas sobre as origens, prefere convidar um especialista que aborde a história e o resgate das raízes do jazz, enquanto ele se concentra em sua "vivência da dança jazz" e em sua musicalidade.

Por conseguinte, há também a questão de que a formação dos professores no Brasil, no passado, era fragmentada, baseada em "cursos de imersão" e com "lacunas" e "buracos" no conhecimento teórico e metodológico. No entanto, há um movimento crescente para que os professores estudem mais e se preparem para transmitir esse conhecimento de forma "verdadeira" e com "embasamento". Portanto é possível notar, que mesmo professores que não receberam uma formação acerca das origens e história do jazz, na atualidade, tem se movimentado para estudar e transmitir isso a seus estudantes de modo a preencher uma lacuna que vinha se perpetuando ao longo dos anos.

É possível notar que há uma preocupação por parte das pessoas entrevistadas com o ensino/transmissão da dança jazz cênica em suas aulas e o

quanto a ausência dessa prática pode atrapalhar ou causar ruídos no que vem sendo desdobrado a anos. Até mesmo quem não viveu parte significativa da história da dança jazz no Brasil tem procurado se inteirar quanto aos conhecimentos que têm sido disponibilizados.

3.9 Os desafios em se ensinar jazz

As pessoas interlocutoras desse trabalho pontuaram diversos desafios quanto ao ensino de jazz. A intenção ao levantar esse questionamento para as pessoas interlocutoras era de saber como cada pessoa identificava e encarava as dificuldades quanto a tarefa de transmitir a dança jazz para outras pessoas e desse modo observar as mudanças e escolhas feitas no constante processo transcultural dessa dança no país.

Os/as docentes de dança jazz no Brasil por mim entrevistados/as enfrentam uma série de desafios em sua prática, que abrangem desde a formação e a metodologia de ensino até a percepção social e as dinâmicas do mercado de dança.

Um dos principais obstáculos observados, mencionados por Jhean Alex (2024) e Renata Matsuo (2024) está na formação e na metodologia de ensino. Muitos professores/as jovens, por exemplo, ensinam jazz sem orientação didática ou planejamento de aula, reproduzindo movimentos que veem na internet ou mesmo em cursos de curta duração sem entender sua construção ou origem, o que leva a uma "salada mista" de estilos sem fundamentos, onde a preocupação é mais estética do que técnica.

Com o advento da internet isso tem se tornado cada vez mais comum, pois algumas pessoas copiam exercícios, aquecimentos, coreografias e aplicam sem qualquer preocupação com o contexto no qual aquilo foi ensinado. Essa preocupação foi perceptível na fala de outras pessoas como Maiza Tempesta (2024) que relatou preocupação semelhante com profissionais que só repetem aquilo que veem na internet ou fazem uma mistura de coisas para tentar chegar a algum lugar e não chegam a lugar algum.

Outro desafio levantado com relação à internet, é o excesso de informação (boa e ruim) pois no passado, a falta de acesso a informações e referências era uma luta, especialmente no interior, como Cris Cará (2024) e Tati Sanchis (2024) mencionam em suas falas. Os/as alunos/as e até alguns professores copiam sem discernimento ou compreensão criando ruídos dentro do processo de transmissão.

O desafio trazido pela internet e demais tecnologias comunicacionais é o de equilibrar seu uso prezando pela manutenção e compreensão acerca da dança jazz. Washington Cardoso (2024) também aponta que a pesquisa visual na internet é boa "até a página 2", e que a pesquisa precisa estar no corpo. A compreensão é que não

se deve demonizar a internet e as demais tecnologias, mas educar para seu uso adequado dentro do processo de transmissão. Não há como se negar a importância que hoje a internet tem quanto ao acesso ao conhecimento historicamente construído.

Foi pontuado por Cris Cará (2024) uma carência de material teórico e metodológico organizado para o jazz o que eu já havia mencionado no início desse trabalho, e que torna até certo ponto difícil o estabelecimento de uma organização pedagógica do trabalho de ensino de jazz. Cris Cará destaca que embora se considere uma pessoa da prática e não da teoria, enfatiza que construiu sua própria metodologia do que acreditava que funcionava para o seu trabalho, percebendo hoje a importância da documentação e da formalização do conhecimento como maneira de registrar e fomentar a continuidade do jazz.

A ausência de conhecimentos básicos dentro do processo de formação, por vezes foi mencionado como desafio que atrapalha a evolução artística da pessoa que dança jazz. Como conhecimento básico mencionado pelas pessoas interlocutoras está o domínio de fundamentos como movimentos como o contratempo de jazz, por vezes chamado de *pas de bourré/step ball change*, a caminhada de jazz (*jazz walk*), piruetas, etc. Elementos que a estudante deveria aprender nos níveis iniciantes, no primeiro contato com o jazz, deixam de ser ensinados por diversos motivos, como a ausência de uma preocupação com uma estruturação pedagógica do ensino.

Pensar em estratégias para superar esse desafio já tem sido o trabalho de alguns profissionais de jazz no Brasil como Renata Matsuo dentre outros que não foram entrevistados para esse trabalho, mas que se preocupam com a sistematização do ensino buscando o alcance de objetivos diversos no ensino de jazz.

Alguns professores destacaram que o jazz absorve muitas influências de outras linguagens, como o contemporâneo, as danças urbanas e o balé, mas o desafio está em integrar essas linguagens sem descaracterizar a essência do jazz, havendo uma dificuldade em definir o limiar entre o jazz e outras danças em coreografias (Caio Nunes, 2024) (Edson Santos, 2024) (Jhean Alex, 2024). Manter uma identidade própria em meio a tantas influências e tendências é um desafio contínuo para os professores/as de jazz.

Caio Nunes (2024) comentou que as pessoas às vezes não entenderam um pouco do jazz cênico clássico para dar a "roupagem nova" que desejam, tornando o estilo indefinido. Edson Santos (2024) corroborou com a fala de Caio e reforçou a

importância de se conhecer primeiramente a técnica base do jazz para posteriormente se fazer outras intervenções e se aplicar novidades.

Para esses professores e coreógrafos o jazz está sujeito sim a desdobramentos e modificações, o jazz como arte não ficou e jamais ficará parado e limitado apenas a uma forma ou período temporal, no entanto, é importante a preservação de uma identidade da linguagem e em outras palavras esse tem sido também o desafio.

Há em muitos festivais e mostras de dança pelo país competições de balé clássico, dança contemporânea, jazz e uma linguagem que vaga sem uma definição precisa que é denominada estilo livre. Na categoria estilo livre, são geralmente inscritas coreografias que não especificam a dominância de linguagem de nenhuma das mencionadas anteriormente, uma categoria que abraça todas e ao mesmo tempo nenhuma. O jazz por ser uma linguagem versátil que dialoga com outras linguagens de dança por vezes é entendido de forma equivocada como estilo livre e isso não pode acontecer, visto que por mais que haja diálogo com outras linguagens isso não o descaracteriza com suas formas e técnicas.

3.10 As influências e os preconceitos na dança jazz

A dança jazz cênica no Brasil tem sido um campo fértil para a assimilação de diversas influências nos últimos anos, resultando em uma modalidade cada vez mais multifacetada e dinâmica. O jazz que temos hoje nas salas de aula, palcos e eventos já é uma linguagem influenciada (Guarino; Oliver, 2015) pelas danças afrodiáspóricas, no entanto, com o passar dos anos as influências vão ganhando destaque dentro das produções artísticas em jazz.

Uma das influências mais notáveis é a da dança contemporânea, que, para algumas das pessoas interlocutoras, "engoliu tudo" no jazz. Muitos trabalhos atuais de jazz incorporam o *floor work* (trabalho de chão) e elementos de intenção do contemporâneo.

Rosely Rodrigues, a partir dos relatos de Edy Wilson (2024) e Edson Santos (2024), também observava o uso de elementos de chão e intenções do contemporâneo em seu jazz. Regina Sauer (2024) comenta a incorporação de elementos da dança contemporânea em seu próprio trabalho. Há, no entanto, uma preocupação por parte das pessoas entrevistadas com a diluição da identidade do jazz se essa influência não for usada de forma consciente.

As danças urbanas, incluindo o *hip hop*, *street dance* e *jazz funk*, exercem uma influência significativa na atualidade, especialmente entre as novas gerações, introduzindo novas musicalidades e movimentações. Cris Cará (2024) chega a afirmar que as danças urbanas representam o "futuro do jazz", uma perspectiva que pode "incomodar os tradicionais". Edson Santos (2024) aponta a existência de um "lírico de urbanas", que combina músicas com a movimentação "quebrada" e o "movimento terra" característicos das danças urbanas, resultando em algo "muito legal". Rosely Fiorelli (2024) também nota a forte influência das danças urbanas nos corpos dos/as bailarinos/as que contrata para os eventos que coordena.

Contudo, Edson Santos (2024) e Jhean Alex (2024) não consideram o *jazz funk* uma vertente legítima do jazz, classificando-o mais próximo das danças urbanas. Para Jhean Alex, o *jazz funk* é "apaixonante" e "as pessoas querem fazer", mas ele não o vê como uma vertente do jazz.

Aqui cabe uma discussão acerca da compreensão sobre o *jazz funk* como uma vertente do jazz. Autores como Heiland e Megill (2019) caracterizam o *jazz funk* como uma das vertentes que mais mantém as características originárias do jazz

levando em consideração critérios das estéticas africanas. Na realidade brasileira, o *jazz funk* de fato está mais próximo de um universo das danças urbanas e nesse contexto se desenvolve e ganha muitos adeptos, no entanto, ao nos depararmos com uma coreografia de *jazz funk* poderemos notar códigos muito relacionados às danças urbanas em alguns casos, mas as características do jazz como o aterramento, os isolamentos e o suingue são muitas vezes mais perceptíveis que numa coreografia de *lyrical jazz* que é aceito como uma vertente do jazz por parte da comunidade jazzística no Brasil.

Aqui defendo que o *jazz funk* é sim uma vertente do jazz mesmo que não traga os códigos consolidados do balé clássico e da dança moderna em grande parte de suas composições coreográficas, pois o que se percebe por parte da comunidade jazzística é um certo preconceito quanto a forma de execução das obras de *jazz funk* o que por vezes é condenado devido a sensualidade empregada nos processos coreográficos nesta vertente.

É importante que se tenha em mente que o jazz tem sua liberdade e precisa preservar sua identidade levando em consideração suas características constituídas ao longo dos anos e não apenas determinar através de um viés eurocêntrico o que é ou deixa de ser jazz.

Anteriormente citamos o preconceito que o jazz cênico sofria por trazer movimentações específicas como da pélvis, do quadril e o quanto essa movimentação era e por vezes ainda é condenada pela lógica ocidental de dança cênica. O que pode estar se repetindo quanto ao jazz funk na atualidade. Não estou afirmando que nossos interlocutores têm essa visão, mas é importante trazer a reflexão quanto a caracterização da dança e a utilização do termo jazz.

Para que uma linguagem seja reconhecida como jazz—mesmo com influências de outros estilos, como o jazz cênico—alguns elementos essenciais precisam estar presentes. A dança jazz original se ramificou em diversas outras linguagens ao longo do tempo, e a palavra "jazz" passou a nomear diferentes manifestações dessas vertentes. Não existe um consenso ou tratado internacional definindo o que pode ser chamado de jazz. Contudo, é fundamental considerar a história dessa dança para entender que ela deve apresentar determinadas características, tais como isolamentos corporais, forte conexão com ritmo e música, uso de movimentos aterrados, além da movimentação específica da pélvis e dos quadris.

O estudo de Teresa Heiland e Beth Megill (2019), que citei anteriormente e me embaso para as afirmações que faço, traz um apanhado de várias vertentes do jazz e suas aproximações e distanciamentos daquilo que se classifica como jazz levando em consideração as estéticas afrodiáspóricas.

O balé clássico continua sendo uma influência técnica para muitos bailarinos e professores/as de jazz. Marly Tavares (2024), por exemplo, enfatiza a necessidade de uma base clássica para se dançar um "jazz bonito". Entretanto, Tati Sanchis (2024) expressa uma preocupação de que o jazz esteja buscando um corpo "muito de balé clássico", o que seria um "perigo" e levaria à perda da diversidade de corpos que sempre foi uma marca do jazz.

Aqui trago duas falas que servem como exemplo para sintetizar o pensamento das pessoas interlocutoras desse trabalho. Ainda há o pensamento de que o balé clássico é quem prepara o corpo e traz diversos predicados com sua prática em detrimento de outras linguagens de dança. Desconstruir esse pensamento tem sido um desafio para alguns profissionais de dança na atualidade não apenas quando se trata de dança jazz cênica, mas em outros círculos em que se trabalha dança.

A dança jazz tem capacidade de ser, por si, uma linguagem que prepara corpos para a prática de dança possibilitando coisas que o balé clássico não possibilita em suas vivências. O jazz ao dialogar com o balé aproveitou muita de suas técnicas e sistematização, no entanto, não depende do balé como "muleta" para ser o que é.

A preocupação trazida por Tati Sanchis (2024) é pertinente quanto ao jazz estar buscando um corpo de balé clássico e isso é perceptível quando se transita por alguns eventos que contam com o jazz como participante. É preciso se resgatar que o balé clássico tem seu lugar dentro do processo de constituição do jazz, no entanto, não se pode cristalizar e supervalorizar sua presença enquanto elemento constituinte e que segue ditando padrões.

Pode ser que para algumas/alguns profissionais que estão julgando em festivais de dança as linhas do balé clássico são condição indispensável para definição do jazz como jazz no palco, no entanto, reforço que é necessário que entendamos o jazz como um conjunto importante num processo transcultural que traz elementos diversos para a formação de um novo fenômeno. A partir do momento que é feita a escolha por apenas um padrão acaba-se por empobrecer todo um processo e agenciam-se escolhas que visam um ideal colonizador por vezes esvaziado de sentido.

Há muitos elementos a serem considerados na dança jazz além das linhas advindas do balé clássico. Ao olhar para a dança jazz cênica hoje no Brasil percebemos a riqueza de elementos de nossa cultura que foram e ainda são acrescentados a essa prática de dança, dentre os quais a musicalidade que pode ser notada nos trabalhos coreográficos de jazz pelo país.

No início da dança jazz cênica no Brasil, era comum o uso de músicas populares dos Estados Unidos tanto nas aulas quanto nas apresentações. Embora essa tendência continue presente, observa-se atualmente uma crescente influência das músicas nacionais. A valorização da musicalidade brasileira tem estimulado a criatividade e possibilitado a aplicação de diversos elementos característicos do jazz.

A musicalidade brasileira é um elemento distintivo quando o assunto é influência. Profissionais como Cris Cará (2024) e Lenon Vitorino (2024) priorizam que a música direcione o movimento, utilizando frequentemente músicas brasileiras em suas produções coreográficas. Nádia Nardini (2024) e seus irmãos se declaram pioneiros no uso de compositores brasileiros como Djavan e bandas como Banda Black Rio em suas coreografias com o grupo Bandança. O "feeling" e o "swing" brasileiros são apontados como características que diferenciam o jazz feito no Brasil do estilo americano, que, para alguns, é mais "frio" e técnico.

As estéticas afrodiáspóricas por também estarem presente na constituição da cultura brasileira permitem a aproximação quanto à musicalidade e à movimentação. Renan Banov (2024), ao realizar pesquisas para coreografar a comissão de frente de uma escola de samba, trouxe mais elementos das estéticas afro para seu jazz, sendo elogiado por manter sua essência jazzística no trabalho com a escola de samba.

A capacidade do jazz de se adaptar a diferentes regiões e culturas também é outra influência notável, permitindo a incorporação de elementos do folclore local. Renan Banov (2024) cita como exemplo um festival onde viu dançarinos do Pará incorporando o folclore local em seu jazz, o que, para ele, "traz mais potência" para essa linguagem. Muitos eventos regionais contam com coreógrafos que optam por utilizar o jazz como a linguagem que auxilia as montagens coreográficas.

A utilização de técnicas de jazz cênico nesses eventos por vezes pode ser encarada como uma incorporação, no entanto, como já afirmei anteriormente, o jazz faz seu papel em auxiliar dentro de uma dinâmica cênica a contar uma história ou até mesmo apresentar culturalmente alguns elementos além dos que já estão presentes. Citei anteriormente as comissões de frente das escolas de samba, mas há outros

eventos como programas televisivos, como o Criança Esperança, que conta com a dança jazz e outras linguagens para auxiliar em sua dinâmica de entretenimento.

Ao falar de influência não posso deixar de mencionar os festivais de dança, como Festival de Dança de Joinville, que são considerados "escolas não formais" que impulsionaram a evolução do jazz no Brasil, influenciando estilos e tendências. Até hoje o que se vê nos festivais reverbera por grande parte das escolas de dança pelo país.

Os festivais são espaços criados para competições, cursos e intercâmbio entre artistas, professores/as, estudantes e demais pessoas interessadas em dança. Acontecem com uma frequência anual e/ou semestral e reúnem pessoas de uma determinada região, ou até mesmo do país inteiro e de fora do país.

As formas de participação nesses eventos variam de acordo com os regulamentos elaborados e podem ser gratuitas ou pagas. Para muitas das pessoas entrevistadas, os festivais são um espaço em que o jazz floresce e pode ser apreciado, avaliado, discutido e em algumas situações até ressignificado, pois as tendências quanto aos caminhos que o jazz hoje traça no país partem também dos palcos desses festivais.

As instituições de ensino de dança se inscrevem com seus trabalhos coreográficos, tem seus trabalhos apreciados, recebem feedbacks dos jurados técnicos e a partir disso redirecionam ou não sua forma de trabalhar com jazz. As escolas de dança que vivenciam os festivais por vezes o fazem pelo reconhecimento que pode advir desses eventos. No entanto, há quem não se identifique com esse tipo de vivência e ignore os festivais e/ou mostras de dança.

Outrossim a individualidade dos professores e coreógrafos é uma influência marcante, com muitos desenvolvendo um estilo próprio de jazz que é um "mix de tudo" que aprenderam e vivenciaram. Cris Cará (2024), por exemplo, afirma não ter uma metodologia única, mas sim sua própria, que é uma combinação de todas as vertentes e professores com os quais teve contato, sendo direcionada pela musicalidade. Caio Nunes também descreve seu jazz como "a minha dança", mesclando contemporaneidade e *street jazz*.

As pessoas entrevistadas que continuam atuando com jazz nas salas de aula manifestaram opiniões semelhantes às de Cris Cará (2024) e Caio Nunes (2024). Elas reconhecem que são frutos de múltiplas experiências com outros profissionais do

ensino da dança, e afirmam que o jazz no Brasil permanece vivo graças a essa rede constante de trocas e aprendizado.

Nesta pesquisa, nenhuma das pessoas entrevistadas segue uma metodologia ou técnica de ensino consolidada nos EUA como Matt Mattox, Luigi ou Gus Giordanno. Todas as pessoas entrevistadas foram unânimes em dizer que mesclam/mesclaram seus aprendizados para fazer aquilo que faz sentido a elas na formação em *jazz dance* que hoje trabalham com seus estudantes. Parte das pessoas entrevistadas nunca foi aos EUA, mas teve oportunidade de fazer cursos no Brasil com professores nacionais ou estrangeiros.

Considero um fato importante que no Brasil, no momento da produção desse trabalho, são poucos os professores que assumem o ensino de uma determinada metodologia de algum professor/professora estadunidense. A maioria criou sua própria forma de trabalhar. Há alguns casos de colegas que criaram suas próprias metodologias e as comercializam para outros professores como a Metodologia Jazz For Fun criada por Caroline Danni, ou a metodologia de dança jazz criada pelo Raça Centro de Artes. Entendo a criação de metodologias de ensino de dança jazz como iniciativas louváveis para a estruturação e sistematização da aprendizagem e sendo elas criadas por pessoas brasileiras dizem muito sobre a importância de uma contextualização à realidade local.

Não tive a oportunidade de me aprofundar sobre as metodologias de dança jazz criadas no Brasil, mas suas existências e comercialização são possíveis encontrar através de redes sociais e em eventos especializados. Essas metodologias geralmente são repassadas em cursos de poucos dias de duração com material didático específico e com aulas teóricas e práticas. A organização de cursos de metodologias surgiu nos últimos anos e encontrou uma lacuna que há muito existia que era a de formação para professores/as de dança jazz que buscam/buscavam direcionamento quanto ao trabalho que já vinham realizando em suas escolas de dança.

Algumas das pessoas entrevistadas como Edy Wilson (2024) mencionou que tem sua metodologia, mas não a sistematizou para o compartilhamento e possível comercialização, no entanto, tem vontade de fazê-lo, mas ainda não encontrou tempo e quem o auxiliasse nesse processo. Cris Cará (2024) ponderou que uma ex-aluna sua, registrou a partir de sua autorização, sua forma de dar aula e a propaga como metodologia de ensino de dança jazz no interior do estado de São Paulo. O Raça

Centro de Artes lançou no ano de 2025 sua metodologia de ensino de dança jazz e após anos de trabalhos com o ensino de jazz decidiram sistematizar os conhecimentos para compartilhamento/comercialização com outras escolas de dança.

Algumas escolas, pelo que pude observar em diálogo com Renata Matsuo (2024) já estão organizando seus currículos quanto ao ensino de *jazz dance*, tanto para turma de crianças quanto para as turmas de pessoas adultas que após alguns anos voltam às salas de aula de dança para matar a saudade de quando dançavam e tem a oportunidade de encontrar uma dança jazz ressignificada para sua fase de vida.

Apesar de ainda haver pouco conteúdo didático sobre o ensino de jazz, diversas escolas já oferecem turmas de jazz para crianças. Algumas instituições preferem iniciar a dança jazz apenas na adolescência, enquanto outras organizam suas classes em diferentes níveis — básico/iniciante, intermediário e avançado — para variadas faixas etárias. Existem também escolas que oferecem cursos profissionalizantes de jazz voltados para bailarinos/as, direcionando-os ao mercado de trabalho. Como mencionado anteriormente, há turmas específicas para adultos, geralmente acima dos 35 anos, e essas podem ser destinadas tanto a iniciantes quanto a intermediários.

Atualmente, as organizações mencionadas representam o modelo predominante das escolas de dança no ensino do jazz, atendendo diferentes faixas etárias. Apesar de algumas iniciativas por parte de profissionais e instituições para a estruturação de conteúdos e metodologias, ainda há uma carência de diretrizes claras; frequentemente, outras prioridades acabam sendo favorecidas em detrimento de um ensino comprometido com a linguagem da dança.

Retomo aqui a discussão quanto ao ensino, visto que o processo transcultural também acontece através dele e para que a dança jazz cênica não seja totalmente descaracterizada é importante que haja equilíbrio quanto a transmissão dos conhecimentos e que as escolhas feitas tanto por escolas quanto por docentes de dança jazz, responsáveis pela continuidade da transmissão dessa linguagem, preocupem-se com os aspectos sócio-histórico-político-culturais e não apenas com o ensino técnico de dança.

Reafirmo que somente ensinar passos ou técnicas não é suficiente diante da realidade que temos. Não quero aqui negar a capacidade de diálogo do jazz com outras linguagens artísticas/ou não, mas é importante que se entenda que a dança jazz, em sua vertente cênica, tem uma história, que ainda se faz necessário o

reconhecimento da colaboração do povo negro na constituição dessa dança, bem como é importante compreender as origens, influências e aguçar a criatividade e as oportunidades que podem ser construídas a partir de tudo que essa dança pode proporcionar.

Uma dança dinâmica e aberta às propostas de diálogo com outras linguagens pode ser uma poderosa prática educacional quando bem utilizada. Não se trata de parar de ensinar os códigos já existentes que fizeram o jazz permanecer até os dias de hoje, mas ressignificar o processo de transmissão, o ensino, para que ele permaneça por ainda mais tempo.

O registro histórico apresentado, fundamentado nos relatos dos entrevistados, evidencia avanços recentes, como a valorização do jazz não apenas enquanto manifestação adaptada, mas como expressão que integra características das estéticas afrodiáspóricas. Tais elementos são fundamentais e devem ser contemplados no ensino, desde a infância até a idade adulta dos sujeitos que buscam as escolas de dança.

A dança jazz por ser uma dança que acolhe diversos corpos tem a oportunidade de proporcionar através de sua transculturalidade o conhecimento e a aceitação da diversidade. Não se trata apenas de encadear conteúdos técnicos, do tipo, “hoje você ensina contratempos, amanhã você ensina isolamentos”, mas se trata de permear o ensino dos contratempos e dos isolamentos com a compreensão que antes de eles chegarem na sala de aula como técnicas de jazz eles foram movimentos estudados e trabalhados para a cena por Katherine Dunham. Pontuar que mais de duas culturas estão envolvidas na constituição de uma dança hoje ensinada em um país diferente de onde ela surgiu.

É relevante ressaltar que, no Brasil, as Leis 10.639/03 e 11.645/08 determinam a inclusão do ensino de história e cultura afro-brasileira e indígena. Dessa forma, torna-se fundamental compreender o percurso pedagógico dos aprendizes de jazz, assegurando que a prática da dança favoreça a afirmação de identidades em um contexto nacional alinhado à sua natureza plural.

A riqueza que há no ensino da dança jazz vai muito além de coreografias com liberdade de criação e que levantam plateias em grandes festivais, mas ela está na potência de você trabalhar com uma dança que permite explorar a partir de uma movimentação a criatividade e a quebra de padrões eurocêntricos visando uma

compreensão acerca da pluralidade cultural em um país como o Brasil que precisa de um ensino na dança que atente para essas preocupações.

No diálogo com os interlocutores e interlocutoras deste trabalho levantei um questionamento acerca de um suposto preconceito que o jazz sofre no mundo da dança, visto que como professor dessa linguagem, tenho observado que pela falta de conhecimento algumas pessoas acabam por criar estigmas sobre ela. Sendo que essa dança há muito tempo faz parte da cultura nacional e muito tem contribuído artisticamente. Entender quais são os preconceitos e o que os ocasiona foi minha intenção com esse questionamento, pois o preconceito é um problema que pode ser combatido através do estudo.

Para grande parte das pessoas entrevistadas há uma percepção de que a dança jazz sofre ou sofreu preconceito no Brasil e de que esse preconceito se manifesta de diversas formas e provém de diferentes setores, muitas vezes diminuindo o reconhecimento artístico e o valor profissional dessa linguagem.

Um dos tipos de preconceito mais proeminentes nas falas trazidas é o de cunho elitista e acadêmico. Professores e instituições de dança, públicas e privadas, especialmente do balé clássico e da dança contemporânea, frequentemente viam/veem o jazz como uma modalidade de menor valor artístico, considerando-o "raso", "cafona" ou meramente "entretenimento" em detrimento da "arte". Edson Santos (2024) relata ser questionado se "ainda trabalha com jazz", sendo-lhe sugerido uma expectativa de "evolução" para o contemporâneo. Na ideia das pessoas que questionam Edson, você deve mudar do jazz para a dança contemporânea, porque o jazz ficou no passado.

Cris Cará (2024) observa que o jazz é muitas vezes desconsiderado em editais culturais, o que implica uma dificuldade em aprovar projetos governamentais. Outras pessoas, além de Cris, pontuaram que observam que realmente, por falta de conhecimento, ou seja, por preconceito, alguns avaliadores dos processos seletivos acabam por desmerecer o trabalho com dança jazz em detrimento da dança contemporânea ou do balé clássico. Os editais de cultura são oportunidades que são dadas por governos das três esferas, municipal, estadual e federal para suporte financeiro a profissionais e grupos artísticos, na atualidade um dos mais conhecidos é a Política Nacional Aldir Blanc de Fomento à Cultura.

Para ter acesso aos fundos das políticas de fomento se faz necessário um processo seletivo que é onde parte das pessoas entrevistadas, que já submeteu

algum projeto, fala que quando registra a expressão “dança jazz”, “jazz” ou “jazz dance”, acaba por não ter o projeto aprovado. Parte das pessoas entrevistadas mencionou que já submeteu o mesmo projeto, um com a expressão “dança jazz” e o outro sem, em certames diferentes e teve o projeto em que não mencionou jazz aprovado.

A falta de conhecimento acerca do jazz pode levar a situações como a descrita acima. Destaco que esse pode ser um episódio específico apenas dos lugares das pessoas entrevistadas, no entanto, não deixa de ser percebido como uma forma de preconceito e se os técnicos em cultura tiverem a oportunidade de conhecer um pouco mais sobre dança jazz passarão a entender sua importância também dentro da dinâmica de fomento.

Marcela Benvegnu (2024) e Jhean Alex (2024) apontam que, em júris de festivais, o jazz por vezes não é plenamente reconhecido ou é confundido com outras linguagens. Lembro aqui o que já mencionei anteriormente sobre a dança jazz ser colocada como uma categoria que não tem técnica definida ou até mesmo ser confundido com o “estilo livre”. Reafirmo, a dança jazz tem técnica consolidada e possui diversas características que devem ser levadas em consideração e apesar de ter liberdade criativa e dialogar com outras diversas linguagens, culturas e/ou temas para algumas produções não pode ser confundido como linguagem de dança indeterminada.

Edy Wilson (2024) descreve o jazz como “a prima pobre da dança”, marginalizada por ser democrática e acolher corpos que não se encaixavam nos padrões do balé clássico ou da dança mais intelectualizada. Alguns interlocutores, dentre elas Erika Novachi (2024), Edson Santos (2024) e Vivien Fortes (2024), chegaram a afirmar que houve um período, por volta do início dos anos 2000, em que se dizia que o jazz estava “morrendo” ou não servia para nada. Não se sabe qual foi o real motivo de propagação dessa fala, segundo as pessoas interlocutoras, surgiu durante um grande festival de dança e foi veemente combatida pela comunidade do jazz, visto que o jazz até hoje está presente e muito tem contribuído com a formação artística no país.

Maiza Tempesta (2024) e Tati Sanchis (2024) concordam que o preconceito surgiu quando o jazz começou a ser visto como algo “sem técnica” ou “jogado de qualquer jeito”, especialmente ao se misturar inadequadamente com o contemporâneo. Tati Sanchis (2024) também observa que o jazz é percebido pelo

público leigo como uma dança "boba, pouco aprofundada", associada apenas a programas de televisão.

Na comunidade das pessoas que trabalham com dança jazz se sabe que essa linguagem tem muito trânsito nos festivais e mostras de dança pelo país, no entanto, há professores/as que não atuam/conhecem ou até mesmo rejeitam a dinâmica de competição/participação em festivais de dança. Parte das pessoas que entrevistei não participam dos festivais e mostras de dança, mas conhecem a força desse movimento. Algumas dessas pessoas consideram que o jazz sofre preconceito por ser considerado dança de festival.

A dificuldade de reconhecimento profissional e no mercado de trabalho também é um reflexo desse preconceito. Há uma queixa de escassez de espaços dedicados a espetáculos de jazz, como festivais competitivos por vezes sendo os únicos palcos para a apreciação da modalidade. Maíza Tempesta (2024) e Edson Santos (2024) afirmam que não existem companhias de jazz remuneradas no Brasil. O mercado de trabalho para o jazz se concentra em shows de TV, teatro musical e eventos corporativos, onde a dança é frequentemente vista mais como "entretenimento". Vivien Fortes (2024) ainda aponta a dificuldade em convencer os pais de alunos/alunas de que a dança (incluindo o jazz) pode ser uma carreira viável.

Apesar de todas essas manifestações de preconceito, muitos entrevistados, afirmam que o jazz está mais vivo do que nunca. Eles/Elas enfatizam que as pessoas o procuram por ser apaixonante, democrático, versátil e por proporcionar liberdade e diversão. Além disso, a crescente quantidade de eventos de jazz e o interesse em estudos mais aprofundados são vistos como sinais de sua vitalidade e resiliência nos últimos anos.

3.11 Por que o jazz continua relevante?

A permanência da dança jazz no Brasil, como linguagem artística amplamente trabalhada até hoje, é atribuída a uma série de fatores interligados, conforme os relatos dos profissionais da área participantes deste estudo.

Em primeiro lugar, o amor e a paixão intrínseca pela modalidade são frequentemente citados como um motor fundamental. Os/as profissionais descrevem a dança jazz como "apaixonante", "fervorosa" e que "chega fácil para quem assiste", tornando-se uma "arte muito nobre". As pessoas procuram o jazz "porque gostam", "porque amam" e para serem felizes. Essa paixão é o que impulsiona os/as praticantes a "continuarem tentando manter aquilo vivo dentro delas, em volta delas".

A versatilidade e a capacidade de adaptação do jazz são vistas como características que garantem sua resiliência e longevidade. O jazz é capaz de "abraçar qualquer tipo de corpo, qualquer tipo de cor, qualquer biotipo" e se apropriar de "qualquer estilo de música". Ele "não limita" e possibilita "muitas expressões", utilizando-se de outras modalidades para continuar existindo, como ao incorporar elementos do balé clássico para o jazz lírico, da dança moderna para o *modern jazz*, ou do hip hop para o *jazz funk*. Essa característica de "englobar tudo" e "permear tudo" o torna "sempre vivo e sempre novo". A "ousadia" e a "brincadeira" de misturar estilos também contribuem.

A liberdade de expressão e a improvisação são consideradas o "grande trunfo" do jazz, permitindo que ele "dialogue com diferentes culturas" e tenha um "espaço para a criatividade". Essa capacidade de comunicação e a ausência de amarras o tornam atrativo e duradouro.

O papel dos/das profissionais e das instituições de ensino é crucial para a permanência do jazz. Desse modo, professores/as desenvolvem metodologias, repassam o conhecimento e fomentam a criatividade entre os estudantes. A dança jazz cênica assim ganha visibilidade e continuidade nos corpos que a experimentam e se dispõem a mantê-la viva.

Trouxe aqui, ao longo desse trabalho, sobre os cursos de curta duração, desde os promovidos por escolas, nos primeiros anos, de maneira fechada, o que mudou ao longo dos anos, a eventos promovidos por outras agências e pessoas que não eram necessariamente de escolas de dança. Esses cursos foram e ainda são em

grande parte o que faz com o que a dança jazz cênica permaneça no Brasil como linguagem de dança.

Os cursos de jazz eram e ainda são promovidos na atualidade, tanto com professores/as brasileiros/as quanto com professores estrangeiros. Como evento com maior destaque no Brasil nos últimos anos está o Congresso Internacional de Jazz Dance, dirigido por duas pessoas entrevistadas nessa pesquisa, Erika Novachi e Marcela Benvegnu que se uniram com o propósito de fomentar a formação em dança jazz proporcionando desde 2009 cursos com diversas vertentes do jazz, aulas teóricas, palestras com pessoas que fazem parte da história do jazz tanto no Brasil quanto no exterior.

Este evento abriu caminhos para outros eventos nacionais e regionais por motivar e tornar perceptível a importância do estudo e da propagação do conhecimento em jazz. Tanto Marcela Benvegnu quanto Erika Novachi ressaltaram a preocupação com a formação das pessoas que atuam com o jazz no país e destacaram o quanto se empenham ao escolherem os profissionais que irão compor anualmente o seu quadro de professores/as no congresso.

Existe pelo país outros eventos específicos de dança jazz cênica como o Triplo Jazz, os eventos formativos promovidos pelo Contextos Cia de Dança, o Festival Jazz Dance Bahia, Nordeste in Jazz, Encontro Baiano de Jazz, Congresso Paranaense de Jazz Dance e suas vertentes etc. Demais eventos e mais detalhes do que eu trouxe aqui podem ser encontrados nas redes sociais com seus períodos de realização, professores convidados e suas especificidades. Todos são iniciativas louváveis de estudo e manutenção de fomento da dança jazz cênica.

Ainda acontecem semestralmente cursos de férias (mês de julho) e cursos de verão (mês de janeiro/fevereiro) promovidos por algumas escolas de dança pelo país. Esses cursos de férias/verão também são contribuições para a permanência do jazz enquanto linguagem de dança no Brasil.

Os festivais e mostras de dança pelo país também promovem cursos de jazz para seus participantes assim como cursos de balé clássico, dança contemporânea e danças urbanas. Nesses eventos há também o momento competitivo em que de acordo com a programação, escolas, estúdios ou grupos coreográficos, caso tenham sido previamente selecionados, apresentam seus trabalhos e competem por premiações que de certo modo concedem reconhecimento ao trabalho coreográfico e sua instituição de origem com a premiação.

As coreografias de jazz cênico, reconhecidas por premiações em competições de dança, promovem a visibilidade de bailarinos, coreógrafos e escolas envolvidas nesse contexto. Em geral, os coreógrafos dos grupos premiados passam a ser convidados para ministrar cursos, atuar como jurados em outras competições e compartilhar suas metodologias de trabalho sobre jazz com interessados que almejam aprender e vivenciar a modalidade, além de buscar reconhecimento na área. Tal dinâmica reflete a atuação do jazz cênico dentro de um processo social de transmissão de conhecimento.

A demanda do mercado de trabalho, especialmente no setor de entretenimento, contribui significativamente para a manutenção do jazz. O teatro musical, programas televisivos, apresentações de artistas e eventos corporativos são segmentos que empregam muitos profissionais e requerem bailarinos especializados em jazz. Ainda que a dança seja ocasionalmente considerada apenas entretenimento e não arte, essa procura mantém o jazz como uma modalidade relevante e amplamente reconhecida.

A resiliência diante do preconceito é outro fator importante. Apesar de ter sido rotulado como "cafona," "raso," ou "a prima pobre da dança", a comunidade do jazz e seus praticantes nunca deixaram de lutar por seu espaço e reconhecimento. A vitalidade do jazz é evidente no grande número de turmas cheias em escolas e na alta procura por inscrições em festivais competitivos.

Finalmente, a brasilidade e o "sotaque" próprio que os corpos brasileiros trazem para o jazz também são vistos como elementos que o mantêm vivo e relevante. Essa "ginga", "balacobaco", "sensualidade" e "feeling" particulares do povo brasileiro conferem ao jazz uma identidade única no país, diferenciando-o da execução mais "fria e técnica" observada em outros lugares. A capacidade de usar músicas e elementos da cultura brasileira em suas produções também contribui para essa permanência.

Em síntese, o jazz persiste no Brasil por ser uma dança apaixonante, altamente adaptável e inclusiva, impulsionada pela dedicação de seus profissionais, pela demanda do mercado de entretenimento e pela incorporação da rica identidade cultural brasileira, mesmo diante dos desafios e preconceitos.

3.13 Existe um jazz brasileiro?

Antes de realizar a pesquisa de campo, notei a existência de uma discussão, entre os profissionais que atuam com a dança jazz acerca do jazz que se faz no Brasil. Nessa discussão de um lado estava/está um grupo de pessoas que afirma que com o passar dos anos o jazz conseguiu se desdobrar ao ponto de não mais precisar ter sua ligação com os EUA e ser categorizado como jazz brasileiro e de outro lado um grupo de pessoas que não concorda com isso e que afirma que o jazz é jazz em qualquer lugar do mundo.

Diante dessa discussão, decidi questionar as pessoas interlocutoras dessa pesquisa e aqui trago suas impressões acerca desse debate, bem como analiso e pondero acerca da existência de um jazz brasileiro.

A questão sobre a existência de uma dança jazz brasileira gera diversas opiniões entre os profissionais da dança entrevistados, revelando uma rica tapeçaria de perspectivas que oscilam entre a afirmação de uma identidade própria e a defesa da natureza universal do jazz.

Alguns entrevistados acreditam firmemente na existência de um jazz brasileiro, ou pelo menos de uma forma singular de se fazer jazz no Brasil. Segundo Edy Wilson (2024), ele chegou a desenvolver uma metodologia chamada "dança jazz brasileira", afirmando que ela incorpora influências da nossa cultura, danças sociais, fauna, flora, costumes, clima e até mesmo a forma de expressão dos artistas das diferentes regiões. Ele ressalta que "o brasileiro não dança como europeu, ele não dança como americano e também não dança como latino. O brasileiro, ele é brasileiro, ele tem identidade, uma identidade própria".

De forma semelhante, Edson Santos (Santos, 2024) "super acredita" na maneira brasileira de se fazer jazz, comparando-a à capacidade brasileira de "colocar cheddar até no sushi". Ele observa que, embora seja "um pouco confusa", essa maneira é fruto de experimentações e da influência da escolha musical, sentindo-se confortável em afirmar que, quando questionado, sobre o jazz que ele faz, ele responde que "não é o seu jazz, mas é o jazz do brasileiro".

Renan Banov (2024) reforça essa ideia, atribuindo a singularidade do jazz brasileiro à miscigenação cultural, ao "balacobaco", e é uma "vírgula a mais", tem "sensualidade" e "frisson" que o corpo brasileiro imprime. Ele também valoriza a

adaptação do folclore regional ao jazz, visto que em sua opinião ele "traz mais potência" às apresentações.

Para Lenon Vitorino (Vitorino, 2024), a dança brasileira, o jazz feito no Brasil, já está em "outro lugar", com "muita qualidade" e tem uma cultura "muito forte", criticando a falta de uso desses elementos autóctones no ensino. Ele defende o investimento em "nossa própria ciência, a nossa própria tradição de jazz dentro do Brasil", mencionando a influência do axé e do forró nos movimentos.

Marly Tavares (Tavares, 2024) também percebe uma influência da cultura brasileira em seu próprio estilo de jazz, com "muito da nossa coisa", do "nosso ziriguidum".

Regina Sauer (Sauer, 2024) não usa o termo "abrasileirado", mas reconhece que o jazz no Brasil "tem toques", com a personalidade dos brasileiros se manifestando em um "swing" maior, movimento de quadril e uma "malícia" que os americanos não possuem, conferindo-lhe uma "cara aqui diferente do que ele tem lá um pouco".

Vivien Fortes (Fortes, 2024) corrobora, afirmando que há um "jazz brasileiro, dançado pelo brasileiro", pois os corpos no Brasil são naturalmente diferentes e conferem um "toque nacional" à técnica. Ela cita o trabalho de Maíza Tempesta com música brasileira e sua formação em capoeira como um exemplo dessa fusão.

Em contraste, outros entrevistados defendem que o jazz mantém sua essência universal, apesar das adaptações regionais. Cris Cará (Cará, 2024) nunca havia pensado na existência de um jazz brasileiro e, de imediato, acredita que não há. Ela argumenta que, embora se usem músicas brasileiras, os fundamentos do jazz permanecem os mesmos ("quadril é quadril, o tronco é tronco, ombro é ombro"), e que para ser um jazz brasileiro, seria necessária uma "técnica totalmente diferente, brasileira" que vá além do samba.

Rosely Fiorelli (Fiorelli, 2024) compartilha essa visão, afirmando que "nada se cria, tudo se copia", e que o jazz é "Universal", não havendo um "jazz brasileiro" distinto. Ela menciona que levaria o mesmo jazz para um curso fora do país.

Fábio Bianchini (Bianchini, 2024) também não acredita em um jazz brasileiro ou estadunidense, mas sim em "muitas vertentes" e que "jazz não tem dono". Para ele, o jazz "não tem país, o jazz não tem um estilo de cada lugar. E, ao mesmo tempo, ele tem o estilo de todos os lugares". Ele observa que os corpos brasileiros,

comparados aos americanos, têm "muito calor, muita presença, muito fogo, muita entrega", mas isso não define um novo estilo.

Jhean Alex considera "errado que existe um jazz brasileiro", mas concorda que o "modus operandi" brasileiro é diferente. Ele enfatiza que o "jazz é jazz", e que a diferença reside na forma como o corpo brasileiro se move, com seu "swing" e acentos distintos. Ele vê a tentativa de criar uma "tradição jazzística pura brasileira" como uma negação da história do jazz, comparando-a a afirmar que existe um balé brasileiro, o que para ele não faz sentido, já que o balé não se originou no Brasil. Ele também critica a ideia de que o jazz deva ser ensinado apenas por pessoas negras, defendendo a qualidade artística acima de qualquer restrição.

Marcela Benvegnu (2024) alinha-se a essa perspectiva, não acreditando na existência de um balé, jazz ou sapateado brasileiro, mas sim em um "modo de dançar brasileiro". Ela argumenta que a estética e os códigos do jazz já existem, e o que o corpo brasileiro faz é dar "singularidade", mas não inventar novos passos. Ela conclui que "jazz é jazz. Não é brasileiro, americano, inglês, alemão, é o jazz, que é dançado por todo o mundo, com todas as suas linguagens e cada um vai ter o seu sotaque". Ela também comenta que "abrasileirar uma coisa que você nem sabe que coisa é, é muito complicado".

Washington Cardoso (Cardoso, 2024) simplesmente afirma que "jazz é jazz e pronto", e que cada um pode usar a trilha sonora que quiser, tratando a questão como "licença poética". Por fim, Erika Novachi (Novachi, 2024) também defende que "o jazz é jazz. No Japão, no Brasil e nos Estados Unidos, no mundo todo, o jazz é jazz", reiterando que o que muda são os corpos e a cultura de quem o dança, e não o estilo em si. Ela reconhece que o brasileiro traz um "feeling" e "swing" mais orgânicos do que o americano.

Há, contudo, a perspectiva mais matizada de Eusébio Lobo (Lobo, 2024), que acredita na existência de um "jazz brasileiro, um jazz francês, um jazz japonês, um jazz americano", pois cada cultura imprime sua personalidade ao estilo, assim como existem diferentes escolas de balé clássico ou variações culturais dentro do continente africano. Ele ressalta que o jazz que ele aprendeu nos EUA era predominantemente negro, mas que isso não impedia a contribuição de artistas brancos.

A influência de figuras como Lennie Dale é frequentemente mencionada como um marco na adaptação do jazz ao contexto brasileiro. Caio Nunes (Nunes, 2024) observa que Lennie Dale "tentou abrasileirar", mas por ser um americano do Brooklyn,

seu "sotaque no samba ou bossa nova criou uma identidade própria" em vez de uma completa abasileiração.

Em suma, o debate sobre o jazz brasileiro revela uma tensão entre a manutenção da técnica e história originais do jazz e a inevitável apropriação e transformação que ocorrem quando uma dança se enraíza em uma nova cultura. Enquanto alguns veem essas adaptações como a criação de um novo estilo, outros as percebem como nuances e sotaques dentro de uma linguagem universal. A maioria reconhece que o corpo e a musicalidade brasileiros infundem uma energia, gingado e expressividade únicos no jazz, mesmo que não o redefinam como uma modalidade completamente distinta.

Na perspectiva da transculturação a dança jazz cênica é um novo fenômeno cultural que surge a partir do jazz raiz nos EUA. Ao ser levado para os palcos e sistematizado quanto ao seu processo de transmissão ganha influências de outras linguagens de dança, se consolida na cena estadunidense e ganha o mundo. As decisões tomadas pelas pessoas que contribuíram para a criação dessa dança possibilitaram que, até hoje, seja possível identificar elementos da estética afrodiáspórica em parte das manifestações realizadas.

A introdução deste fenômeno cultural no Brasil caracteriza um processo transcultural, uma vez que era considerado recente em seu país de origem. A dança jazz cênica, ao se estabelecer no Brasil, interage com diversas manifestações regionais, estilos musicais e demais elementos que integram a cultura nacional, além de adaptar-se às particularidades do corpo brasileiro, que assimila essa movimentação de acordo com seus próprios modos de expressão.

Observa-se tendências distintas nas falas das pessoas envolvidas: uma enfatiza um discurso nacionalista, valorizando as particularidades culturais incorporadas à prática da dança jazz, enquanto a outra tende ao universalismo, defendendo a preservação dos elementos e características advindas dos estadunidenses.

Considero importante termos cuidado com os extremos dessas tendências e desse modo deixarmos de ter o jazz como aliado à nossa cultura e torná-lo algo a parte. Tanto o nacionalismo quanto o universalismo são ideias que podem homogeneizar a dança jazz que pelo que vimos até então com todos os seus desdobramentos está longe de ser algo homogêneo. De acordo com Victor Hugo Neves de Oliveira (Oliveira, 2021) a tradição do pensamento ocidental criou a ilusão

de um “conhecimento universal”, na prática essa pretensa universalidade unilateral serve para invisibilizar outras formas de saber, dividindo o mundo entre aqueles capazes de produzir conhecimento universalizável e os outros.

É importante perceber que por mais que tenha vindo dos EUA a dança jazz cênica foi absorvida pela nossa forma de fazer dança no Brasil e aqui encontrou diversas maneiras de permanecer existindo, como tivemos a oportunidade de perceber nos registros trazidos das histórias compartilhadas.

A dança jazz é uma prática diversa que exige atenção aos contextos locais e específicos, sem perder de vista suas origens. Em essência, trata-se de buscar um equilíbrio delicado. Ao realizar uma análise crítica do jazz, é fundamental considerar tanto o contexto quanto as decisões políticas — intencionais ou não — que influenciaram sua trajetória. Durante o processo de transculturação, refletir sobre esses fatores é crucial para entender o jazz no Brasil de forma balanceada.

4 CONSIDERAÇÕES FINAIS

Em apresentações de escolas ou estúdio de dança, dependendo da proposta de espetáculo construído para apreciação dos resultados pedagógicos, o professor/a de dança jazz (ou outra linguagem) geralmente tem que providenciar a conclusão de seu processo coreográfico com os/as estudantes. Comumente é preciso decidir se a turma sai dançando do palco ou se faz uma pose final e fica até o *blackout*.

Lembrei disso, porque ao concluir esse trabalho, me recordo do processo que é coreografar. E coreografar não se trata apenas de montar sequências de movimentos, mas de contar histórias, perceber e enfrentar desafios, bem como manifestar com movimentos as intenções propostas. É possível também avaliar resultados para que por fim se possa apreciar uma obra criada e que ficará na memória de quem assistiu-a ou vivenciá-la de algum modo.

Para concluir a coreografia é preciso decidir como finalizar e nessa analogia com este trabalho, eu escolho que a(s) trajetória(s) que eu trouxe não fique(m) em pose final esperando o *blackout* para uma finalização, mas que elas saia(m) dançando pela coxia para terem continuidade em outros espaços, tempos e possibilidades.

Desejo que esse trabalho não seja entendido como um fim, mas como uma possibilidade de abertura de tantos outros caminhos para estudos dessa linguagem de dança que é rica e traz muitas alternativas para professores/as, estudantes, bailarinas/os de dança jazz.

Com esta pesquisa tive oportunidade de me deslocar por lugares e conhecer pessoas, histórias e perceber semelhanças com a minha história que contei no início desse trabalho. Tive a oportunidade de descobrir que a dança jazz cênica no Brasil se constituiu como uma linguagem híbrida, marcada pelo pouco diálogo acerca das origens afrodiáspóricas, técnicas eurocentradas e processos de transculturação articulados por artistas-docentes ao longo de, pelo menos, cinco décadas de prática e ensino, bem como foi possível identificar e registrar que o jazz se firmou como um campo relevante de formação artística no Brasil, apresentando mercado de trabalho e espaço para discussões e estudos sobre temas como sociedade, inclusão, metodologias de ensino e identidade, entre outros que podem ser abordados sob uma ótica crítica do ensino da dança.

As entrevistas, como elemento metodológico, demonstraram que, historicamente, o ensino esteve concentrado na técnica, com limitada abordagem a

outros aspectos capazes de enriquecer a prática do jazz cênico, tais como o ensino sobre sua origem negra e o potencial de interação com outras linguagens de dança. Em alguns dos discursos captados nas entrevistas, os/as docentes ponderaram sobre a importância de não se focar apenas na técnica, mas de se entender que há outros conteúdos a serem trabalhados no ensino da dança jazz cênica e que isso pode ser feito visando melhorias na manutenção, preservação da identidade dessa arte.

Com este estudo foi possível perceber que a dança jazz cênica no Brasil não é uma simples importação dos EUA, mas resultado de um processo de retransmissão e adaptação em que professores/as brasileiros/as puderam fazer escolhas pedagógicas, ajustaram técnicas e até hoje organizam métodos conforme contextos locais, públicos e condições de trabalho e que essas iniciativas possibilitaram desdobramentos significativos na dança jazz cênica no cenário brasileiro.

Foi possível entender que o jazz chega através de musicais e shows e posteriormente passa a ser articulado a escolas de balé, a programas de TV e festivais, ganhando espaço e se expandindo do eixo Rio–São Paulo para demais regiões do país, criando redes de formação, intercâmbio e circulação de saberes.

Conseguí notar que o jazz na perspectiva cênica, originalmente embranquecido pela filtragem eurocêntrica nos EUA, é reapropriado no Brasil por meio da musicalidade brasileira, das gingas locais, do contato com danças sociais e de propostas pedagógicas “abrasileiradas”.

Em vez de uma única “técnica oficial”, o que se consolida são modos de fazer próprios: aquecimentos coreografados, combinações em diagonais, construções coreográficas e metodologias autorais que mesclam referências como Luigi, Matt Mattox, Dunham, danças urbanas e demais linguagens de dança. O ensinar jazz no Brasil criou sua própria maneira de ser e desse modo passou a ter especificidades que não se encontra em outros lugares do mundo.

Foi possível identificar, com esse trabalho, o surgimento de currículos, métodos comercializados e programas de formação para professores, que indicam um movimento recente de busca por mais sistematização do ensino de jazz no país. A maioria das iniciativas nesse sentido é de auxiliar na organização pedagógica do ensino das técnicas de dança jazz cênica.

Ainda há perguntas que pairam sobre essas iniciativas formativas como: há nelas uma preocupação com a importância de se ensinar sobre as origens da dança jazz? Quais as principais motivações para a sistematização do ensino da dança jazz?

Ainda há de certo modo uma conexão com a dinâmica de ensino estadunidense? Como o contexto brasileiro é levado em consideração com relação a elaboração dessas metodologias? Perguntas como essas e outras são aqui colocadas como forma de incentivar a continuidade de estudos como esse.

Durante o período de elaboração desse trabalho pude perceber uma tensão constante entre a busca por “linhas” e padrões do balé clássico e as possibilidades de valorização de características consideradas centrais ao jazz, como aterramento, isolamentos, polirritmia, swing, fluência de movimento, expressividade e relação direta com o público. Essa tensão ficou perceptível nas falas de algumas pessoas entrevistadas que demonstraram preocupação também com a diluição da identidade do jazz, seja pela influência excessiva da dança contemporânea ou pela confusão entre jazz e danças consideradas de estilo livre.

Foi possível notar que algumas das pessoas entrevistadas reconhecem o *jazz funk* e outras vertentes como desdobramentos legítimos da dança jazz e que essa discussão e uma possível aceitação se dá por vezes baseada por questões de estéticas eurocentradas.

A dança jazz cênica no Brasil está presente em festivais, congressos e cursos de curta duração que funcionam como “escolas informais” de jazz, definindo tendências estéticas e influenciando o que passa a ser entendido como jazz “atual” no país. Creio que ainda há muito a ser investigado de forma aprofundada como a influência do mercado sobre a permanência do jazz como linguagem de dança na atualidade, bem como a influência mercadológica sobre as escolhas pedagógicas.

Neste trabalho aponto que, embora haja consenso sobre a origem afrodiaspórica do jazz, esse conhecimento muitas vezes não se traduz em práticas pedagógicas que explicitem a contribuição negra, o que reforça apagamentos e exige ações formativas específicas.

O jazz é descrito por grande parte das pessoas entrevistadas como uma linguagem versátil e “democrática”, capaz de acolher diferentes corpos e idades e de dialogar com propostas cênicas como comissões de frente, grandes eventos televisivos, musicais e produções independentes, ainda que preconceitos corporais e raciais permaneçam presentes em bastidores e palcos.

Apesar de ter uma história de ensino baseada em intercâmbios e cursos de curta duração, a dança jazz cênica se tornou uma referência de formação para

profissionais que atuam também em outras linguagens, reforçando seu papel de “eixo” técnico e expressivo dentro da dança cênica brasileira.

Minha intenção principal com esse trabalho foi/é de fortalecer o ensino de história e teoria do jazz nas salas de aula, enfatizando a inclusão de discussões sobre estéticas afrodiaspóricas, racismo, colonialidade e processos de apagamento, com o intuito de integrar técnica, análise crítica e consciência histórica.

Considero relevantes como perspectivas apresentadas nessa pesquisa: a sistematização de metodologias brasileiras de ensino de dança jazz cênica, o desenvolvimento de formações específicas para docentes, o aprofundamento das relações com danças de matriz africana e urbanas, além da produção acadêmica que consolide o jazz como campo de pesquisa nas artes cênicas.

Entendo que o avanço do jazz cênico no Brasil depende do reconhecimento dessa linguagem como performance cultural contextualizada historicamente, potencializando seu uso como ferramenta para promover debates sobre diversidade, inclusão e disputas narrativas no contexto da dança.

REFERÊNCIAS:

- 3 MINUTES MOVING: BERNARD BROWN - DUNHAM TECHNIQUE ISOLATIONS. direção: UCSC Teaching and Learning Center. [S. l.]: [s. d.], 2021. (05:42). Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=M5cmqbZUeA0>. Acesso em: 14 abr. 2026.
- A HISTÓRIA DE SUCESSO NO BRASIL DO DANÇARINO LENNIE DALE. direção: Canal daltonhtc. [S. l.]: [s. d.], 2010. Vídeo (03:50). Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=IV6rcKR688U>. Acesso em: 16 abr. 2026.
- ACOGNY, Patrick. As Danças Negras ou as Veleidades para uma Redefinição das Práticas das Danças da África. São Paulo, [s. l.], n. 6, 2017.
- BARROS, Patrícia Marcondes de. A contracultura tropical e a resistência à ditadura militar. *Akrópolis - Revista de Ciências Humanas da UNIPAR*, [s. l.], v. 12, n. 1, 2004. Disponível em: <https://revistas.unipar.br/index.php/akropolis/article/view/388>. Acesso em: 22 mar. 2024.
- BENVEGNU, Marcela. Reflexões sobre jazz dance: identidade e (trans)formação. *Sala Preta*, [s. l.], v. 11, n. 1, p. 53–64, 2011.
- BIBLIOTECA DIGITAL BRASILEIRA DE TESES E DISSERTAÇÕES (BDTD). [S. l.], [s. d.]. Disponível em: <https://bdtd.ibict.br/vufind/>. Acesso em: 12 fev. 2025.
- BOROSS, Bob. *Comments on Jazz Dance, 1996-2014*. 1ªed. New York: Bob Boross, 2015a.
- BOROSS, Bob. *Image of Perfection: The Freestyle Dance of Matt Mattox*. 2015b. 89 f. Dissertação de Mestrado - New York University, New York, NY, 2015. Disponível em: <https://books.apple.com/us/book/image-of-perfection-the-freestyle-dance-of-matt-mattox/id1006249026>. Acesso em: 11 mar. 2024.
- CANDAU, Vera Maria. Direitos humanos, educação e interculturalidade: as tensões entre igualdade e diferença. *Revista Brasileira de Educação*, [s. l.], v. 13, n. 37, p. 45–56, 2008.
- CARVALHO, Ulisses Wehby de. MAINSTREAM? Qual é o significado e a tradução da palavra? *In: TECLA SAP*. 30 jun. 2013. Disponível em: <https://www.teclasap.com.br/mainstream/>. Acesso em: 12 fev. 2026.
- CATÁLOGO DE TESES & DISSERTAÇÕES - CAPES. [S. l.], [s. d.]. Disponível em: <https://catalogodeteses.capes.gov.br/catalogo-teses/#/>. Acesso em: 12 fev. 2025.
- CAYOU, Dolores Kirton. *Modern Jazz Dance*. Palo Alto, Calif: Mayfield Pub Co, 1971.
- COLBERT, Soyica Diggs. *Black Movements: Performance and Cultural Politics*. New Brunswick (N.J.): Rutgers University Press, 2017.
- CONQUERGOOD, Dwight. *Cultural Struggles: Performance, Ethnography, Praxis*. Ann Arbor: University of Michigan Press, 2013.
- CROSBY, Jill Flanders; MOSS, Michele. *Jazz Dance from 1970 into the Twenty-First Century*. *In: GUARINO, Lindsay; OLIVER, Wendy (org.)*. *Jazz Dance: A History of the Roots and Branches*. Reprint edição. Gainesville, Fla: University Press of Florida, 2015.
- DANÇA BRASIL OFICIAL. *História do Jazz Dance no Brasil*. [S. l.]: [s. d.], 1991. Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=qZbEx1oTVkU>. Acesso em: 16 jul. 2025.
- DANÇAR, Empresa Editorial de Comunicação. *Revistas – Revista Dançar*. *In: REVISTA DANÇAR*. 1986. Disponível em: <https://www.casaespecial.com.br/revistas/>. Acesso em: 26 dez. 2025.
- ECO, Umberto. *Apocalípticos e Integrados*. [S. l.]: PERSPECTIVA, 2011.

- ELIAS, Marina. Improvisação como possibilidade de reinvenção da dança e do dançarino. [s. l.], 2015.
- FERRAZ, Fernando Marques Camargo. O corpo da dança negra contemporânea: diáspora e pluralidades cênicas entre Brasil e Estados Unidos. 2017. 369 f. - UNESP - Universidade Estadual Paulista, São Paulo, 2017.
- GIORDANO, Gus. Jazz Dance Class: Beginning Thru Advanced. Illustrated edição. Pennington, NJ: Princeton Book Company, 1992.
- GRESENBERG, Natália. Roseli Rodrigues e o jazz dance no Brasil - Portal MUD. *In*: 7 nov. 2018. Disponível em: <https://portalmud.com.br/portal/museu-da-danca/roseli-rodrigues-e-o-jazz-dance-no-brasil/>. Acesso em: 15 dez. 2025.
- GRUPO ROSELI RODRIGUES | COREOGRAFIA “É DO MANGUE?” - GALA DO 10º CONGRESSO INTERNACIONAL DE JAZZ. direção: Raça Cia de Dança. [S. l.]: [s. d.], 2019. (05:45). Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=oL31uam7Ws0>. Acesso em: 16 abr. 2026.
- GUARATO, Rafael. Dança de rua: corpos para além do movimento, Uberlândia, 1970-2007. Uberlândia, Minas Gerais: EDUFU, 2008.
- GUARINO, Lindsay; JONES, Carlos R. a; OLIVER, Wendy (org.). Rooted Jazz Dance: Africanist Aesthetics and Equity in the Twenty-First Century. 1ª edição. Gainesville: University Press of Florida, 2022.
- GUARINO, Lindsay; OLIVER, Wendy (org.). Jazz Dance: A History of the Roots and Branches. Reprint edição. Gainesville, Fla: University Press of Florida, 2015.
- HALL, Ruggles. A Woman Ahead of Her Time: Katherine Dunham and Afro-Caribbean Dance. [S. l.], 2021. Disponível em: <https://www.newberry.org/calendar/a-woman-ahead-of-her-time-katherine-dunham-and-afro-caribbean-dance>. Acesso em: 28 mar. 2024.
- HALL, Stuart. Diásporas, ou a lógica da tradução cultural. *In*: CONFERENCIA DE ABERTURA DO VII CONGRESSO DA ASSOCIACAO BRASILEIRA DE LITERATURA COMPARADA (ABRALIC), “TERRAS & GENTES”, 2016, Salvador, BA - Brasil. Matrizes. Salvador, BA - Brasil: [s. d.], 2016. p. 47. Disponível em: <http://www.revistas.usp.br/matrizes/article/view/124647>. Acesso em: 11 mar. 2024.
- HARTMANN, Luciana *et al.* Tradição e tradução de saberes performáticos nas universidades brasileiras. *Repertório*, [s. l.], n. 33, 2019. Disponível em: <https://periodicos.ufba.br/index.php/revteatro/article/view/32015>. Acesso em: 1 jun. 2023.
- HARTMANN, Luciana; LANGDON, Esther Jean. Tem um corpo nessa alma: encruzilhadas da antropologia da performance no Brasil. *BIB - Revista Brasileira de Informação Bibliográfica em Ciências Sociais*, [s. l.], n. 91, p. 1–31, 2020.
- HATCHETT, Frank; GITLIN, Nancy Myers. Frank Hatchett's Jazz Dance. Champaign, IL: Human Kinetics, 2000.
- HEILAND, Teresa; MEGILL, Beth. Africanist Aesthetics, Jazz Dance, and Notation Walk into a Barre. *Journal of Dance Education*, [s. l.], v. 19, n. 1, p. 10–22, 2019.
- HENRY, Dollie; JENKINS, Paul. The Essential Guide to Jazz Dance. Ramsbury: The Crowood Press Ltd, 2019.
- HILL, Constance Valis. From Bharata Natyam to Bop: Jack Cole's “Modern” Jazz Dance. *Dance Research Journal*, [s. l.], v. 33, n. 2, p. 29, 2001.
- HISTÓRIA DO JAZZ DANCE NO BRASIL. [S. l.]: [s. d.], 2022. (43:50). Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=qZbEx1oTVkU>. Acesso em: 28 maio 2025.
- IMACULADO, ENTRE O CORPO E A FÉ. CIA ROSSANA PUCCI - JOINVILLE 2024. direção: Daniela Santa Cruz. [S. l.]: [s. d.], 2024. (05:53). Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=DHWftLHvGXo>. Acesso em: 16 abr. 2026.

- JACK COLE. KISMET, 1955, NOT SINCE NINEVEH. direção: Andrew Choreographer. [S. l.]: [s. d.], 2022. (02:26). Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=Ue1hFm0PjdU>. Acesso em: 14 abr. 2026.
- JÄRVINEN, Hanna. Histories of and for 'Contemporary Dance': Rethinking Dance History Pedagogy in and from the Periphery. *Revista Brasileira de Estudos em Dança*, [s. l.], v. 4, n. 8, p. 4–41, 2025.
- JAZZ FUNK | ANACÃ. direção: Estúdio Anacã. [S. l.]: [s. d.], 2019. (00:43). Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=Q7hsFmNblMw>. Acesso em: 16 abr. 2026.
- JOJO'S DANCEFACTORY. direção: Sue Samuels. [S. l.]: [s. d.], 2016. (23:36). Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=QEMDbxO0zkM>. Acesso em: 14 abr. 2026.
- JONES, Carlos R. A. Jazz Dance Technique, Aesthetics, and Racial Supremacy. In: GUARINO, Lindsay; JONES, Carlos R. a; OLIVER, Wendy (org.). *Rooted Jazz Dance: Africanist Aesthetics and Equity in the Twenty-First Century*. 1ª edição. Gainesville: University Press of Florida, 2022.
- KRIEGEL, Lorraine; LUIGI; KRIEGEL, Luigi. Luigi's Jazz Warm Up: An Introduction to Jazz Style & Technique. *Illustrated edição*. Pennington, N.J: Princeton Book Company, 1997.
- LAUNAY, Isabelle. Desafios para uma história transcultural das danças contemporâneas. *Desafios para uma História Transcultural das Danças Contemporâneas*, [s. l.], Dança, História, Ensino e Pesquisa: Brasil-França: ida e volta., 2017.
- LEWIS, J. Lowell. *The Anthropology of Cultural Performance*. New York: Palgrave Macmillan US, 2013. Disponível em: <http://link.springer.com/10.1057/9781137342386>. Acesso em: 11 maio 2023.
- LUZIO, Hugo. O Que É o Estilo Artístico? (1st edition). In: GUERREIRO, Vi?tor; CORREIA, Carlos João; MOURA, Victor (org.). *Quando Há Arte? Ensaios de Homenagem a Maria do Carmo d'Orey*. [S. l.]: E-Primatur, 2023. p. 59–81.
- MADISON, D. Soyini. *Performed Ethnography and Communication: Improvisation and Embodied Experience*. [S. l.]: Taylor & Francis Group, 2018.
- MAXIMUS, Carlus. Brazilian show business 50s, 60s & 70s: Lennie Dale - Junho 1978. In: *BRAZILIAN SHOW BUSINESS 50S, 60S & 70S*. 18 ago. 2012. Disponível em: <https://brazil-1970s.blogspot.com/2012/08/lennie-dale-junho-1978.html>. Acesso em: 29 mar. 2024.
- MICU, Andreea S. *Performance Studies: The Basics*. London ; New York: Routledge, 2022.
- MITCHELL, Jack. 38 fotos de stock e banco de imagens de Jack Cole Dancers - Getty Images. [S. l.], 1966. Disponível em: <https://www.gettyimages.com.br/fotos/jack-cole-dancers>. Acesso em: 28 mar. 2024.
- MUNDIM, Ana Carolina da Rocha. *Danças brasileiras contemporaneas: um caleidoscopio*. 2009. 565 f. - Universidade Estadual de Campinas, Campinas, SP, 2009. Disponível em: <https://repositorio.unicamp.br/acervo/detalhe/447444>. Acesso em: 27 jan. 2025.
- MUNDIM, Ana Carolina da Rocha. UMA POSSÍVEL HISTÓRIA DA DANÇA JAZZ NO BRASIL. In: *III FÓRUM DE PESQUISA CIENTÍFICA EM ARTE*, 2005, Curitiba. *Anais do III FÓRUM DE PESQUISA CIENTÍFICA EM ARTE*. Curitiba: Escola de Música e Belas Artes do Paraná, 2005. p. 96–108. Disponível em: <https://silo.tips/download/anais-iii-forum-de-pesquisa-cientifica-em-arte-escola-de-musica-e-belas-artes-do-4>. Acesso em: 10 maio 2023.

- NAVA, González De; F, Enrique. Sobre el estilo. [s. l.], 2012. Disponível em: <http://repositorioslatinoamericanos.uchile.cl/handle/2250/459330>. Acesso em: 13 abr. 2026.
- NETTING, Leslie D. Lyrical Jazz Dance Defined. *Journal of Physical Education, Recreation & Dance*, [s. l.], v. 69, n. 5, p. 7–8, 1998.
- NOGUEIRA, Lenise Cardoso Lima. A performatividade da jazz afro-estadunidense e sua reinvenção em Jazz Roots. [s. l.], 2021. Disponível em: <http://repositorio.bc.ufg.br/tede/handle/tede/11317>. Acesso em: 1 jun. 2023.
- O GLOBO, Caderno de Cultura. Caderno Cultura - O Globo. [S. l.], 2024. Disponível em: <https://oglobo.globo.com/cultura/noticia/2024/08/31/morre-a-coreografa-carlota-portella-aos-74-anos.ghtml>. Acesso em: 15 dez. 2025.
- OLIVEIRA, Victor Hugo Neves de. Dança e racismo: apontamentos críticos sobre o ensino de história da dança. *Revista Brasileira de Estudos da Presença*, [s. l.], v. 12, p. e113529, 2021.
- ORTIZ, Fernando. *Contrapunteo cubano del tabaco y el azúcar*. Caracas: Biblioteca Ayacucho, 1940. (Biblioteca Ayacucho, nº 42).
- PARTE 1/2 - AULA DE JAZZ AVANÇADO COM EDY WILSON. direção: Estúdio Anacã. [S. l.]: [s. d.], 2020. (13:08). Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=fNSJCevMv0c>. Acesso em: 16 abr. 2026.
- PETERS, Paula J. Jazz Dance Pedagogy: Its own thing. *In: ROOTED JAZZ DANCE: AFRICANIST AESTHETICS AND EQUITY IN THE TWENTY-FIRST CENTURY*. 1ª edição. Gainesville: University Press of Florida, 2022.
- QUIJANO, Aníbal. Colonialidade do poder, eurocentrismo e América Latina. *In: A COLONIALIDADE DO SABER: EUROCENTRISMO E CIÊNCIAS SOCIAIS. PERSPECTIVAS LATINO-AMERICANAS*. Buenos Aires: [s. d.], 2005.
- RAMOS, Matheus Pinheiro da Silva. Um lugar de produção e a produção de um lugar: a construção da centralidade do eixo Rio-São Paulo na historiografia Acadêmica Brasileira (1990-2021). [s. l.], 2022. Disponível em: <https://repositorio.ufrn.br/handle/123456789/52084>. Acesso em: 20 jan. 2026.
- REIS, Thays Oliveira. *Fame Companhia de Dança: caminhos e transformações da dança jazz na contemporaneidade em Belém do Pará*. [s. l.], 2015. Disponível em: <https://repositorio.ufpa.br/jspui/handle/2011/10026>. Acesso em: 14 jun. 2023.
- ROBINSON, Danielle. *Modern Moves: Dancing Race during the Ragtime and Jazz Eras*. [S. l.]: Oxford University Press, 2015.
- ROSELI RODRIGUES. direção: Dança Brasil Oficial - Revista / Portal / Podcast. [S. l.]: [s. d.], 2010. (05:22). Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=plSJxSZaUI>. Acesso em: 16 abr. 2026.
- SALFRAN, Lindsey Jean. *SHIM SHAMMIN': ESSENTIALS FOR TEACHING JAZZ DANCE IN HIGHER EDUCATION*. 2017. [s. l.], 2017.
- SAMUELS, Elka. Divine Rhythm Productions. [S. l.], [s. d.]. Disponível em: <https://www.divinerhythmproductions.com/SueSamuels.html>. Acesso em: 29 mar. 2024.
- SANTOS, Sant'Clair Queiroz dos. *HISTORIOGRAFIAS DO JAZZ: REDES DANÇANTES DAS CENTRALIDADES RIO DE JANEIRO E SÃO PAULO NO FAZER JAZZÍSTICO GOIANO*. Goiânia-GO, Universidade Federal de Goiás, 2026. Disponível em: https://www.academia.edu/165471166/HISTORIOGRAFIAS_DO_JAZZ_REDES_DAN%C3%87ANTES_DAS_CENTRALIDADES_RIO_DE_JANEIRO_E_S%C3%83O_PAULO_NO_FAZER_JAZZ%C3%8DSTICO_GOIANO?utm_source=ig&utm_medium=social&utm_content=link_in_bio&fbclid=PAAdGRleAQ8yzpleHRuA2FlbQlXMQBzcnRjBmFwcF9pZA8xMjQwMjQ1NzQyODc0MTQAAadskUzif2IMrYavw0V7jmt4kv69IKpl

- allFe0r_CPpoHjjmWWFZkLry7LJlbQ_aem_YNX9Ywif9KAkoDD4skrXA. Acesso em: 16 abr. 2026.
- SANTOS, Susan Maria da Graça Castro dos. Jazz dance: memórias e histórias negras do Brasil. [s. l.], 2023. Disponível em: <http://repositorio.bc.ufg.br/tede/handle/tede/13288>. Acesso em: 9 jul. 2025.
- SCHIFINO, Rejane Bonomi. Continuidades, rupturas e (con)tradições: só tinha de ser com você. *In*: QUASAR EM N9VE PERSPECTIVAS. 1ªed. Salvador, BA - Brasil: ANDA Editora, 2022. p. 14–42.
- SEGUIN, Eliane. Danses jazz, une poétique de la relation. Illustrated éditioned. Pantin: Centre national de la danse, 2017.
- “SEM MEDO DO FIM” / SOLO JAZZ FEMININO SÊNIOR / DE: LENON VITORINO / ANA LUIZA MENDES. direção: Ana Luiza Mendes. [S. l.]: [s. d.], 2025. (03:11). Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=BU-O64hg4FY>. Acesso em: 16 abr. 2026.
- WRAY, Sheron A. Twenty-First-Century Jazz Dance Manifesto. *In*: LINDSAY GUARINO, WENDY OLIVER (ed.). Jazz Dance: A History of the Roots and Branches. 1. ed. Gainesville, Fla: University Press of Florida, 2015.
- SIEGENFELD, Billy. If Jazz Dance, Then Jazz Music. *In*: GUARINO, Lindsay; OLIVER, Wendy (org.). Jazz Dance: A History of the Roots and Branches. Reprint ediçãoed. Gainesville, Fla: University Press of Florida, 2015.
- SILVA, Renata de Lima. A potência artística do corpo na capoeira Angola. *ILINX - Revista do LUME*, [s. l.], v. 2, n. 1, 2012. Disponível em: <https://orion.nics.unicamp.br/index.php/lume/article/view/125>. Acesso em: 1 jun. 2023.
- STEARNS, Marshall; STEARNS, Jean. Jazz Dance: The Story of American Vernacular Dance. Illustrated ediçãoed. New York: Da Capo Press, 1994.
- TAMBUTTI, Susana; GIGENA, Maria Martha. Memórias do presente, ficções do passado. *In*: HISTORIOGRAFIA DA DANÇA: TEORIAS E MÉTODOS. São Paulo: Annablume Editora, 2023. p. 157–179.
- TAVARES, Marly. Album de fotos - Página pessoal de Marly Tavares. [S. l.], [s. d.]. Disponível em: https://www.facebook.com/marlytavaresmodernjazz/photos/pb.100068576713348.-2207520000/192927141408315/?type=3&locale=pt_BR. Acesso em: 29 mar. 2024.
- TAYLOR, Diana. O Arquivo e o Repertório: Performance e Memória Cultural nas Américas. 1ª ediçãoed. [S. l.]: Editora UFMG, 2013.
- TAYLOR, Diana. Transculturing TRANSCULTURATION. *Performing Arts Journal*, [s. l.], v. 13, n. 2, p. 90–104, 1991.
- TRESSOLDI, Gisele A. Joyce Kermann - Homenagem. [S. l.], 2022. Disponível em: https://www.instagram.com/gisele_at/. Acesso em: 15 dez. 2025.
- TURNER, Victor. Do Ritual ao Teatro: a Seriedade Humana de Brincar. [S. l.]: UFRJ, 2015.
- UPROOTED - THE JOURNEY OF JAZZ DANCE. [S. l.]: Prime Video, 2020. Streaming Documentário (1h33min). Disponível em: https://www.amazon.com/Uprooted-Journey-Dance-Khadifa-Wong/dp/B0DKWH3J1D/ref=sr_1_2?asc_campaign=fddc9229cf312a98802caca3e484a955&asc_source=01HPSC557S3N9MA2MVJTEJ7DN5&tag=snx65-20. Acesso em: 16 dez. 2025.
- VARGAS, Pauline Peixoto Iglesias; FIGUERÔA, Katiúscia Mello; CORREIA, Evelyne. Dança da escola:: da teoria à prática. [S. l.]: Editora Intersaberes, 2023.
- VERNON, Vilma. Album de fotos de Vilma Vernon - página pessoal. [S. l.], 1981. Disponível em:

<https://www.facebook.com/photo/?fbid=434659570268930&set=a.434659516935602>. Acesso em: 29 mar. 2024.

VILAÇA, Aline Serzedello Neves. Diz!!! Jazz é dança”: estética afrodiaspórica, pesquisa ativista e observação cênico-coreográfica. 2016. Dissertação (Mestrado em Relações Étnico Raciais) Centro Federal de Educação ..., [s. l.], 2016.

WESSEL-THERHORN, Dörte. Jazz dance training. [S. l.]: Aachen : Meyer & Meyer Sport, 1998. Disponível em: <http://archive.org/details/jazzdancetrainin0000wess>. Acesso em: 17 jun. 2025.

WHY AREN'T WE DOING JAZZ DANCE TO JAZZ MUSIC? A HISTORY LESSON WITH MONCELL DURDEN. - DANCESPEAK | PODCAST ON SPOTIFY. [S. l.]: [s. d.], 2020. (1:12:50). Disponível em:

<https://open.spotify.com/episode/0sOf3cUmwwbTM6TV9ILfN9>. Acesso em: 8 dez. 2025.

ANEXOS



UNIVERSIDADE FEDERAL DE
GOIÁS - UFG



PARECER CONSUBSTANCIADO DO CEP

DADOS DO PROJETO DE PESQUISA

Título da Pesquisa: O ensino da Dança Jazz - uma história de contratempos, saltos e deslocamentos dos EUA para o Brasil da década de 1970 até os dias atuais

Pesquisador: MARCOS PAULO GOMES DE ARAUJO

Área Temática:

Versão: 2

CAAE: 75951223.6.0000.5083

Instituição Proponente: Faculdade de Ciências Sociais

Patrocinador Principal: Financiamento Próprio

DADOS DO PARECER

Número do Parecer: 6.749.786

Apresentação do Projeto:

O projeto intitulado "O ensino da Dança Jazz - uma história de contratempos, saltos e deslocamentos dos EUA para o Brasil da década de 1970 até os dias atuais" se refere a uma pesquisa de doutorado da FCS da UFG do autor MARCOS PAULO GOMES DE ARAUJO.

Objetivo da Pesquisa:

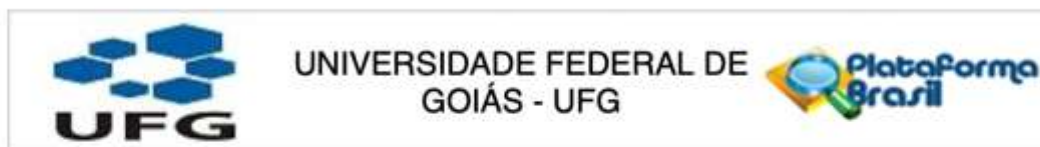
Tem como objetivo traçar um panorama sobre uma possível evolução histórica do ensino da Dança Jazz nos Estados Unidos e no Brasil, o que caracteriza essa linguagem de dança, quais possíveis metodologias de ensino surgiram e se consolidaram historicamente, bem como se há formas de ensino de dança jazz genuinamente brasileiras e o que perpassou o ensino dessa linguagem de dança no Brasil.

Avaliação dos Riscos e Benefícios:

Riscos: o autor reconhece o risco possível de constrangimento e riscos emocionais diante das possíveis perguntas ou respostas dadas durante a entrevista/coleta de dados e assevera que em caso de algum risco vir à tona, em comum acordo com o/a participante, o trecho da entrevista/intervenção será suprimido e não participará da análise da tese.

Benefícios: o autor aponta como benefícios os registros históricos que resultarão acerca do trabalho artístico e docente do/da participante, a divulgação e fortalecimento da dança jazz, a possibilidade de reflexão, análise e propagação do trabalho artístico, cultural, político, ético e

Endereço: Rodovia R2, n. 3.061, Parque Tecnológico Samambaia, Edifício K2, sala 110, piso 1
Bairro: Campus Samambaia **CEP:** 74.690-970
UF: GO **Município:** GOIANIA
Telefone: (62)3521-1215 **Fax:** (62)3521-2045 **E-mail:** cep.prpi@ufg.br



Continuação do Parecer: 6.749.786

estético da dança jazz nos últimos anos no Brasil e no exterior.

Comentários e Considerações sobre a Pesquisa:

O trabalho é de importante envergadura e se propõe como levantamento bibliográfico-documental e com o uso de entrevistas.

Considerações sobre os Termos de apresentação obrigatória:

Os termos são todos devidamente apresentados, quais sejam: Informações básicas do projeto, projeto completo e detalhado, termo de compromisso assinado, instrumento de coleta de dados, TCLE, folha de rosto assinada.

Conclusões ou Pendências e Lista de Inadequações:

Na primeira versão, deixamos a pendência da autorização das instituições onde seriam observadas aulas e ensaios e como resposta o autor salientou que excluiu a proposta da observação de aulas e ensaios. Também foi retirada a proposta de parceria com instituições. Diante disso, não encontramos óbices éticos e aprovamos o presente projeto.

Considerações Finais a critério do CEP:

Enviar relatório final em maio de 2026.

Este parecer foi elaborado baseado nos documentos abaixo relacionados:

Tipo Documento	Arquivo	Postagem	Autor	Situação
Informações Básicas do Projeto	PB_INFORMAÇÕES_BÁSICAS_DO_PROJETO_2213626.pdf	30/01/2024 14:51:12		Aceito
Outros	Carta_Atendimento_de_Pendencias_assinado.pdf	30/01/2024 14:50:24	MARCOS PAULO GOMES DE	Aceito
Projeto Detalhado / Brochura Investigador	Projeto_Doutorado_Alterado_Pend_Marcos_Paulo.pdf	30/01/2024 14:48:56	MARCOS PAULO GOMES DE ARAUJO	Aceito
Outros	Termo_Compromisso_CEP_assinado.pdf	14/11/2023 09:05:55	MARCOS PAULO GOMES DE	Aceito
Outros	Instrumento_de_coleta_de_dados.pdf	14/11/2023 09:04:10	MARCOS PAULO GOMES DE	Aceito
TCLE / Termos de Assentimento / Justificativa de Ausência	TCLE_MP_Finalizado.pdf	13/11/2023 17:56:36	MARCOS PAULO GOMES DE ARAUJO	Aceito
Folha de Rosto	FOLHA_DE_ROSTO_MP_Finalizada.pdf	13/11/2023 17:56:09	MARCOS PAULO GOMES DE	Aceito

Endereço: Rodovia R2, n. 3.061, Parque Tecnológico Samambaia, Edifício K2,sala 110, piso 1
Bairro: Campus Samambaia **CEP:** 74.690-970
UF: GO **Município:** GOIANIA
Telefone: (62)3521-1215 **Fax:** (62)3521-2045 **E-mail:** cep.prpi@ufg.br



UNIVERSIDADE FEDERAL DE
GOIÁS - UFG



Continuação do Parecer: 6.749.786

Situação do Parecer:

Aprovado

Necessita Apreciação da CONEP:

Não

GOIANIA, 08 de Abril de 2024

Assinado por:
Marilúcia Lago
(Coordenador(a))

Endereço: Rodovia R2, n. 3.061, Parque Tecnológico Samambaia, Edifício K2, sala 110, piso 1
Bairro: Campus Samambaia **CEP:** 74.690-970
UF: GO **Município:** GOIANIA
Telefone: (62)3521-1215 **Fax:** (62)3521-2045 **E-mail:** cep.prpi@ufg.br

Instrumento de coleta de dados⁴⁸**Roteiro de Entrevista – Questões norteadoras****Duração: 1h:30min**

- 1) Qual seu nome completo? Nome artístico? Qual sua profissão?
- 2) Você pode descrever um pouco sua trajetória profissional?
- 3) Com quantos anos começou a dançar? Quando e como a dança jazz apareceu em sua vida?
- 4) Há quanto tempo ensina dança jazz?
- 5) Quais os principais nomes da dança jazz você fez aula? Por que você considera esses nomes importantes?
- 6) Quais as vertentes da dança jazz você já trabalhou e quais trabalha atualmente? Qual o motivo da escolha por essa vertente?
- 7) Quais características você destaca como as que definem a dança jazz?
- 8) Você ainda observa elementos/movimentos da cultura afrodiáspórica nas suas produções coreográficas e/ou na de outras pessoas que dançam jazz?
- 9) Quais influências você tem observado na dança jazz feita no Brasil nos últimos anos?
- 10) Quais os desafios você encontra em sua prática como professor de dança jazz?
- 11) Você acredita que há preconceito com relação a dança jazz no Brasil? Se há, de que tipo?
- 12) O que você acredita que fez com que a dança jazz até hoje ainda permanecesse como uma linguagem de dança trabalhada por todo Brasil?
- 13) Você ensina acerca da origem da dança jazz em suas aulas? Você considera isso importante?
- 14) Quais características você leva em consideração para afirmar que uma coreografia é de Dança Jazz?
- 15) Você acredita que há uma dança jazz brasileira ou a dança jazz continua sendo feito aos moldes estadunidenses? Se há uma dança jazz brasileira o que a diferencia da dança jazz estadunidense?

⁴⁸ Instrumento já submetido e aprovado pelo Comitê de Ética em Pesquisa da UFG.

Trajetórias – Entrevistados/as

Marly Tavares é uma renomada professora de dança jazz cênica. Sua trajetória profissional é marcada por uma paixão duradoura pela dança e uma influência significativa no cenário do jazz no Brasil.

Início no balé clássico e transição para a dança profissional: Aos 12 anos, Marly iniciou sua jornada na dança impulsionada por um sonho de ser bailarina clássica, apesar da desaprovação inicial de seu pai. Ela conseguiu ingressar e cursar



sete anos no Teatro Municipal do Rio de Janeiro após ser inscrita por seu padrinho e passar no teste. No entanto, ela abandonou o curso um ano antes de se formar para começar a trabalhar em shows noturnos em boates, onde dançava estilos "totalmente diferentes do clássico", como Mambo, Tchá, Tchá-Tchá e Cancan. Ela começou a trabalhar muito jovem, entre 15 e 16 anos, com sua mãe a acompanhando.

Descoberta do jazz e o encontro com Lennie Dale: Marly se apaixonou pelo jazz durante esses shows noturnos, começando sua carreira profissional por volta de 1956 ou 1958, trabalhando com Carlos Machado. Machado, conhecido por seus shows "belíssimos e maravilhosos", contratava coreógrafos internacionais, como Fred Kelly, irmão de Gene Kelly, o que a expôs a diversas influências.

O verdadeiro divisor de águas em sua relação com o jazz foi o encontro com **Lennie Dale**, a quem ela considera uma figura incomparável. Lennie veio para o Brasil contratado por Carlos Machado. Marly o descreve como um bailarino e artista "incrível", que também cantava lindamente. Ela o assistiu pela primeira vez após retornar da Europa com o show Skindô, no Fred's, e ficou profundamente emocionada. Apesar de ser uma "estrela" na época e inicialmente relutante em fazer um teste, Lennie a assistiu no Little Club (Beco das Garrafas), onde ela dançava bossa nova com Simonal, e "foi amor à primeira vista". Marly se tornou parceira de Lennie, e eles foram sócios por um tempo.

Experiências internacionais e colaborações: Marly teve uma carreira internacional rica. Ela cantou com Elis Regina, Eleni Andrade e trabalhou com Simonal na época da Bossa Nova. Morou nos Estados Unidos, se casou no México, e depois fez shows com o grupo Bossa 3 e Carlos Lira. Sergio Mendes a contratou para dançar em Las Vegas, momento em que Marly morou por dois anos em Los Angeles. Ela também morou em Nova York e fez aulas de jazz com nomes como Ginger Rogers, Joe Tremaine e David (sobrenome não lembrado) em Los Angeles. Ela também dançou no Radio City Music Hall.

De volta ao Brasil, Marly foi a "estrela" do show "Skindô", que lhe rendeu muito sucesso e prêmios de "melhor bailarina". Posteriormente, foi convidada para ser a estrela do show "Brazil Export" com Lennie Dale e JoJo Smith, um coreógrafo e professor de Nova York que trouxe as JoJo dancers.

Marly Professora de Jazz e o estilo único: Após o "Brazil Export", Marly decidiu se dedicar ao ensino. Ela começou a dar aulas em locais como a Leda Luque antes de ter seu próprio espaço com Lennie Dale, o **Dance Center**, em Copacabana. Ela se destacou por desenvolver um estilo de ensino único, sem copiar as aulas estadunidenses. Seu método integrava sua formação clássica, a dança moderna aprendida com Nina Verchinina (que ela considera uma "mestra incrível") e o "suíngue" característico do jazz que estava "dentro do seu corpo, dentro do seu coração". Esse estilo, com influências da dança moderna (com movimentos mais arredondados), é algo que ela considera muito pessoal e que "todo mundo fala" que ela criou.

O "boom do jazz" com "Baila Comigo": Um marco em sua carreira foi a novela "Baila Comigo" nos anos 80, na qual Marly e Lennie Dale foram os coreógrafos. Essa novela gerou um "boom" para o jazz no Brasil, lotando escolas e tornando o Dance Center (que as pessoas chegavam a chamar de "academia Baila Comigo") extremamente popular. Eles não trouxeram professores de fora, mas ofereciam muitos cursos de temporada, atraindo alunos de todo o Brasil e até do exterior. Marly relembra um episódio em que um bailarino de Alvin Ailey fez uma aula com ela e ficou "encantado", a ponto de contar a Ailey, que foi até a escola para conhecê-la (embora Marly não estivesse presente naquele dia).

A filosofia de Marly sobre o Jazz: Marly é muito exigente em sua definição de jazz. Para ela, jazz é "outra coisa" e não o que muitas vezes se vê hoje em dia, que ela descreve como "dancinhas" ou "simplesmente passos". Ela enfatiza que para

dançar jazz é fundamental ter técnica clássica e o suíngue, a característica do jazz. Ela acredita que muitos professores atuais não possuem conhecimento da origem do jazz nem uma iniciação em técnica de dança. Para Marly, "dançar não é só fazer passos", mas sim "sentir o que se está fazendo".

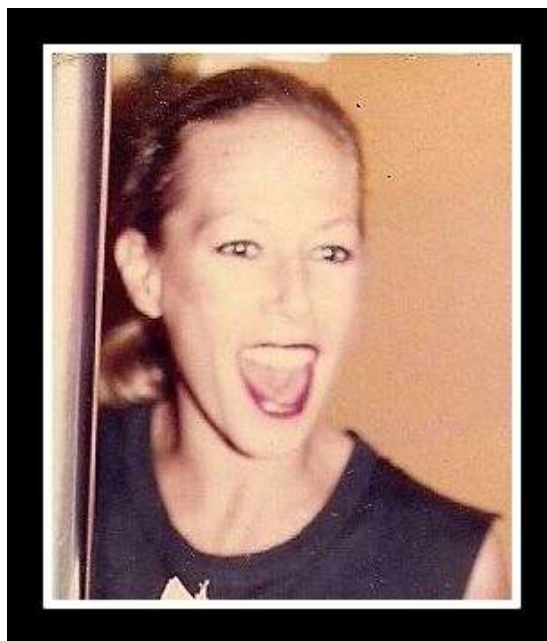
Ela reconhece que o jazz no Brasil sofreu influências da cultura brasileira, incorporando o "ziriguidum". Marly se apaixonou pelos diferentes estilos americanos, como Lyrical Jazz e Primitive Jazz, e admirava bailarinas clássicas como Cyd Charisse, que também dançavam jazz. Ela defende a base clássica como essencial para ter "linhas bonitas" e dançar bem, criticando aqueles que rejeitam o clássico, mas querem dançar jazz.

Desafios no ensino e preocupações com o futuro do jazz: Marly encontra desafios em tornar a aula mais fácil para que os alunos não desistam, adaptando-se a uma mentalidade atual que é "totalmente diferente" da época em que as pessoas "queriam ser bailarinos". Ela lamenta que hoje muitos abandonem a dança devido à falta de um campo de trabalho no Brasil, em contraste com lugares como os Estados Unidos, que oferecem oportunidades na Broadway. A dificuldade econômica também afeta a capacidade das pessoas de pagar por aulas de dança.

Marly acredita que o jazz sofre preconceito e "banalizou". Ela observa que o jazz "caiu" e "ninguém queria estudar jazz", virando "dancinha de festivais". Apesar disso, ela continua ensinando, motivada pelo amor ao jazz de seus alunos e à sua própria paixão. Ela ainda ministra aulas no Centro de Artes Nós da Dança, no Rio de Janeiro.

Legado e paixão duradoura: Marly Tavares expressa que a arte e a dança são "tudo que eu mais amo na minha vida" e que espera "morrer dançando, dando aula". Ela se emociona ao falar de seu desejo de fazer muito mais pela dança, buscando parcerias e patrocínios para projetos como musicais, especialmente no Rio de Janeiro, onde "nada acontece" em comparação com São Paulo. Ela sonha que o jazz possa "voltar" a ter o reconhecimento e a popularidade de antes, mesmo que não seja na mesma intensidade. Ela é grata por ter formado muitas pessoas e mantém laços de amizade com ex-alunos.

Vilma Vernon, cujo nome de nascimento é Vilma Pereira Cabral, é uma bailarina brasileira, natural de São Paulo-SP. Sua longa e distinta carreira na dança abrange o balé clássico, a televisão, o teatro e o jazz, tanto no Brasil quanto no exterior, culminando na fundação de sua própria escola de dança jazz, que se tornou um ponto de referência no Rio de Janeiro-RJ.



Início e formação clássica em São Paulo: Vilma iniciou seus estudos na

escola de bailados da prefeitura municipal de São Paulo aos 9 anos de idade. Em 1962, ela obteve seu diploma de balé clássico. Entre seus mestres de balé clássico em São Paulo, ela cita Araci Evans, Gil Saboya, Mozart, Marilena Ansaldi, Josy Leão, Velchek e Marília Franco.

Iniciação profissional na Televisão: Sua iniciação profissional ocorreu aos 14 anos, em 1957, trabalhando na TV Record de São Paulo. Inicialmente, ela só sabia dançar balé clássico, mas o coreógrafo de um corpo de baile que a convidou para participar, ao longo de dois anos na TV Record, ensinou-lhe diversas modalidades de dança, incluindo samba, frevo, maracatu e tarantela. Ela participou de vários programas de televisão na TV Record (1957-1959), TV Tupi (Rio de Janeiro, 1961, 1964-1965), TV Rio (1961), TV Continental (1962), TV Celso (1964), TV Globo (1965, 1985, 1988) e TVS do Silvio Santos (1984). Ela também fez a abertura do programa do Planeta dos Macacos.

Mudança para o Rio de Janeiro e carreira no Teatro: Vilma foi para o Rio de Janeiro em 1961, após ser convidada pela companhia de José de Vasconcelos para ser a primeira bailarina e estrela do musical "Um Verão entre as Mulheres". Após uma temporada de oito meses em São Paulo, o espetáculo foi para o Rio de Janeiro, no Teatro Recreio. Lá, Carlos Machado a assistiu, gostou de seu trabalho e a convidou para integrar sua equipe. Ela teve uma prolífica carreira teatral, com participações em:

- **São Paulo:** "No País dos Bilhetinhos" com José de Vasconcelos (Teatro Paramount, 1960).

- **Rio de Janeiro:** "Um Verão entre as Mulheres" (Teatro Recreio, 1961), "Oba" e "Obrigado, Rio" com Carlos Machado (Teatro Serrador, 1962-1963), "Teu Cabelo Não Nega" com Carlos Machado (Golden 1 Copacabana Palace, 1963), "Arco-Íris" de Abraão Medina, onde foi Estrela (Teatro República, 1965), "Promise Promise" (produção americana, Teatro Ginástico, 1970) e "Regina Monamur" no Canecão (1973), onde também estrelou como primeira bailarina.

A Descoberta do jazz e a experiência nos Estados Unidos: Em 1965, Vilma mudou-se para os Estados Unidos, pois seu marido ia trabalhar no consulado brasileiro. Foi lá que ela começou a se aprofundar no jazz. Inicialmente, ela foi convidada por um bailarino brasileiro para fazer um show no Radio City Music Hall, onde precisou passar por uma banca examinadora para se qualificar como primeira bailarina. Ela ficou dois anos nos EUA, aproveitando para fazer aulas com diversos professores e se dedicar ao estudo da dança.

Seus professores de jazz nos EUA foram Luigi (1996), JoJo Smith (1978), Phil Black (1979), Ronn Forella (1979), Betsy Haug (1980), Fred Benjamin (1980), Lynn Simonson (1981, 1993), Michael Shaw (1983), Rick Ethel (1983), Michael Wans (1985, 1993) e Zina Romet (1993). Ela também frequentou o Alvin Ailey Theatre Dance em 1989, por curiosidade, para conhecer novas danças como o moderno e contemporâneo, onde viu muitos passos africanos, mas reconheceu que não era seu "campo". A técnica clássica adquirida em seus 9 anos de balé foi fundamental, tornando mais fácil para ela aprender o jazz.

Retorno ao Brasil e a Fundação da Escola Vilma Vernon: Vilma retornou ao Brasil em 1968. A pedido de muitas pessoas, pois "não tinha realmente jazz como o seu jazz no Rio", ela decidiu abrir sua própria escola. Sua primeira escola foi no centro comercial de Copacabana, onde permaneceu por cinco anos. Em seguida, ela se mudou para uma sala maior na escola de Tatiana Leskova, antes de conseguir comprar sua própria escola, em frente à Galeria Menescal, onde ensinou por 28 anos.

Sua escola se tornou um "boom" no Rio de Janeiro, com a divulgação de seu trabalho sendo feita "de boca em boca" pelas próprias alunas. Em certas épocas, a demanda era tão alta que ela não podia aceitar mais alunos. Vilma é considerada a primeira pessoa no Rio de Janeiro a abrir uma escola de jazz.

Filosofia de ensino e impacto: Vilma ensinava as técnicas de todos os mestres americanos que teve, como Luigi, JoJo Smith, Phil Black, Betsy Haug, Lynn

Simonson, entre outros. Suas aulas eram muito variadas e explicadas passo a passo, tornando o aprendizado uma novidade para as alunas. Ela ia aos Estados Unidos anualmente para renovar seus conhecimentos com os mesmos professores. Seus métodos eram tão impactantes que professores de todo o Brasil – Bahia, São Paulo, Curitiba, Maranhão, Fortaleza – vinham fazer cursos de 15 dias em sua escola, e depois repassavam esses ensinamentos a seus próprios alunos. Para Vilma, o jazz a atraiu pela "sensação de liberdade", permitindo quebrar movimentos do corpo, girar e cair, e a velocidade da música. Ela enfatiza que para ela, "tudo é dança", mas o jazz se distingue por um ritmo "mais acelerado" e uma música "mais moderna", com movimentos diferentes do modern jazz, que na sua opinião é mais lento. Ela destaca que seus 9 anos de balé clássico lhe deram a técnica fundamental para aprender e se dedicar ao jazz.

Colaborações e conexão com Lennie Dale: Vilma trabalhou com diversos coreógrafos no Rio de Janeiro, incluindo Maria Luísa Noronha, Lennie Dale, Luciano Luciani, Gilberto Mota, Juan Carlos Berardi e Ismael Guiser. Ela conheceu Lennie Dale através do produtor Carlos Machado, quando Lennie foi um convidado especial para o show "Oba" na boate Night and Day. Lennie, descrito como um bailarino "espetacular, maravilhoso", dançava com um chicote e "se transformava" no palco. Eles desenvolveram uma amizade e fizeram várias coisas juntos, incluindo shows no Fred's e uma coreografia de "Romeu e Julieta" para a TV Record de São Paulo. Foi Lennie Dale quem indicou Vilma a Luigi em Nova York, quando ela estava de partida para os Estados Unidos, iniciando sua jornada no jazz americano.

Entre os produtores com quem trabalhou, Vilma menciona Abelardo Figueiredo, José de Vasconcelos, Abraão Medina, Victor Berbara e Carlos Machado, considerados os melhores do Rio de Janeiro na época.

Trabalhos no Exterior: Além do Radio City Music Hall em 1965, Vilma dançou em shows como "Les Girls" no Hotel Holiday Inn em Las Vegas - Aruba, Caribe (1985) e 79).

- Show de Gal Costa (Teatro da Praia, Rio de Janeiro, 1980).
- Montou coreografias para a Academia Studio A em Araguari, Minas Gerais (1989, 1990).

Ela produziu espetáculos de sua própria academia:

- "Espectáculo Vilma Vernon" (Teatro Clara Nunes, Rio de Janeiro, 1986).
- "Espectáculo Vilma Vernon" (Teatro João Caetano, Rio de Janeiro, 1988).

Eusébio Lobo da Silva, mais conhecido profissionalmente como **Eusébio Lobo** no Brasil e **Eusébio da Silva** nos Estados Unidos, é um renomado capoeirista e dançarino brasileiro, cuja carreira se estende por décadas, marcando presença tanto no folclore baiano quanto na dança moderna e jazz nos Estados Unidos e no Brasil. Ele se considera um profissional desde muito cedo, pois conseguia sobreviver de sua arte, recebendo por apresentações de capoeira e dança folclórica já na adolescência.



Início da trajetória e formação no Brasil (Década de 70): A década de 1970 é considerada um "momento de ouro do folclore baiano", período em que Eusébio já fazia parte de diversos grupos folclóricos, como Dalu, Mestre King do SESC e Oxum. Sua jornada acadêmica é notável: ele ingressou na UFBA (Universidade Federal da Bahia) como adolescente no pré-universitário, em um curso técnico de dança paralelo ao científico. Embora tenha feito vestibular para Geologia e passado em Licenciatura em Ciências, foi contratado como dançarino profissional do Grupo de Dança Contemporânea da UFBA. Nesse grupo, inicialmente composto apenas por professores, Laís Goes (depois Laís Morgan) abriu a universidade, e Clyde Morgan o convidou para a dança moderna, impressionado com seu desempenho como capoeirista e dançarino. Eusébio, então, deixou o último semestre da licenciatura para se transferir para a graduação em dança, buscando sua própria felicidade. Na UFBA, sua formação incluía aulas de expressionismo alemão e dança moderna. Ele descreve essa fase como sendo "metade macumbeiro, metade expressionista alemão", com uma rotina intensa que o levava da Via Eugênio ao centro folclórico, espetáculos modernos e rodas de capoeira em boates na mesma noite. Ele estudou a técnica de Limón por anos com Clyde Morgan, que foi diretor da companhia de Limón, e também fez Graham e Laban. Antes de sua ida para os EUA, Eusébio também fez aulas de jazz com Gilson, conhecido como "Makako", na EBATECA – Escola de Belas Artes do Teatro Castro Alves.

Experiência nos Estados Unidos e Katherine Dunham (1977-1981/82): Em janeiro de 1977, Eusébio participou do segundo Festival Mundial de Arte Negra (FESTAC) na Nigéria como assistente de Clyde Morgan, e em junho do mesmo ano,

partiu para os EUA. Sua ida aos EUA foi um reconhecimento de sua especialização na cultura brasileira. A coreógrafa Katherine Dunham, considerada uma pioneira da dança moderna americana, viu vídeos de capoeira e dança folclórica feitos pelo Cônsul Raul Desmandec e o escolheu para ajudar a reconstituir sua obra. Ele foi inicialmente para o Performing Arts Training Center, no departamento de Katherine Dunham, em Saint Louis, Missouri. Saint Louis, uma cidade marcada por conflitos raciais, teve a paz restabelecida por Dunham através da arte. Após o corte de sua bolsa de intercâmbio, Eusébio prestou um concurso público para professor Nível 1, sendo aprovado apenas com a linguagem corporal, apesar de não falar inglês. Naquele período, ele era simultaneamente professor contratado, estudante (finalizando a graduação e fazendo mestrado), e dançarino na companhia de Katherine Dunham. Obteve seu mestrado na técnica de Katherine Dunham e chegou a morar em uma das mansões dela. Ele fez aulas com a primeira e segunda gerações de dançarinos de Dunham, incluindo Archie Savage, que inspirou a técnica de *Isolations* no jazz, amplamente utilizada e exigida na Broadway na década de 60.

O jazz em Nova Iorque e o retorno ao Brasil: Durante suas férias, Eusébio viajava para Nova Iorque para se encontrar com seu amigo Gerlon Vieira, da companhia Dance Brasil, para fazer apresentações de capoeira e dançar seu solo "Survival". Nessas viagens, ele aproveitava para fazer aulas de jazz na Broadway com nomes como **Frank Hatchett** e **Fred Benjamin**, além de balé clássico, chegando a ter 8 aulas por dia. Ele também deu aulas de jazz em Saint Louis. Eusébio observou que o jazz era majoritariamente negro, com poucos brancos como Luigi se destacando. O jazz de Frank Hatchett, em particular, era um exemplo da "permanência da diáspora na cultura americana". Ele notou as diferenças entre os estilos: Frank Hatchett não tinha elementos clássicos, enquanto Fred Benjamin incorporava muito do clássico. Ele retornou ao Brasil por volta de 1981. Inicialmente na Bahia, sentiu falta de oportunidades devido à elitização da dança e sua origem humilde, mesmo com seu título de mestre. Foi então para Sergipe, trabalhando por um ano com Lu Spinelli, onde lecionou jazz, dança moderna, improvisação e composição em Aracaju. Depois, passou seis anos em Minas Gerais, onde o jazz foi seu principal "marketing" por vir de Nova Iorque. Publicou o livro "Comentários e Instruções sobre a Dança" em 1983, que serviu como metodologia de ensino para a dança, influenciando indiretamente milhares de pessoas por meio de professores que faziam cursos com ele. Dirigiu três

grupos de dança em Belo Horizonte – Primeiro Ato, Compasso e Camaleão – e dava aulas de jazz para o público em geral e de improvisação nas companhias.

Unicamp e a disseminação do jazz: Em 1986, Katherine Dunham veio ao Brasil para as celebrações dos 40 anos da Fulbright, e Eusébio foi seu assistente, lecionando em importantes centros de dança como o Municipal de São Paulo, Municipal do Rio e Teatro Castro Alves na Bahia. Foi em São Paulo que Marília Oswald de Andrade o convidou para a Unicamp (Universidade Estadual de Campinas). Após um ano e meio de relutância, ele aceitou, vindo em Barão Geraldo, bairro próximo à Unicamp, um bom lugar para criar seus filhos. Na Unicamp, chefiou o departamento e coordenou a pós-graduação. Mesmo na universidade, ele continuou a dar aulas de jazz em escolas em seu tempo livre, pois acreditava que a história da dança no Brasil é construída pelas escolas. Ele preferia os estilos de Frank Hatchett e Fred Benjamin. Eusébio também reconhece Gilson, o "Makako", como o pioneiro a trazer o jazz para a Bahia, como assistente de Lennie Dale no Rio, encenando "Jesus Cristo Superstar" em Salvador, com a técnica de Lennie Dale e JoJo Smith.

Filosofia de ensino e legado do jazz: Eusébio define o jazz como uma "expressão de liberdade". Para ele, a beleza do jazz reside justamente em não estar preso a formas predeterminadas, proporcionando um "prazer único". Ele enfrentou desafios ao ensinar jazz, pois as pessoas se apegavam à forma em vez de abraçar a liberdade. Ele acredita que o grande trunfo do jazz, que garante sua permanência, é o seu espaço para improvisação. Vindo do blues, o jazz tem uma estrutura fixa, mas a improvisação permite a comunicação com diferentes culturas (moderno, clássico, latino), sendo "aberto" e permitindo que cada um imprima sua personalidade. Eusébio afirma que existe um "jazz brasileiro", um "jazz francês", etc., e que cada um tem "o seu próprio jazz". Ele sempre foi didático ao ensinar, e sua própria presença como homem negro com uma movimentação diferente já comunicava a origem do jazz. Na universidade, apesar de algumas restrições de colegas, ele incentivava os estudantes a fazerem suas próprias escolhas. Sua tese de doutorado em 1993 foi sobre um "Método de ensino integral da dança, um estudo sobre exercício técnico de dança centrado no aluno", onde se valorizavam os "exercícios técnicos de dança" em vez de denominações de escolas específicas, misturando Graham, Horton, Katherine Dunham, Limón, consciência corporal e Laban em suas aulas. Eusébio espera que o jazz seja aceito como uma possibilidade legítima de capacitação para a dança,

quebrando o preconceito por vir de uma "dança diaspórica", assim como ocorreu com a capoeira e o frevo no Brasil.

Sua vida profissional é marcada por uma intensa rotina; ele reflete que viver em Nova Iorque significava "viver um ano e envelhecer dois" devido à intensidade. Essa intensidade o levou a buscar um certo "ostracismo" em sua fase atual, sem querer fazer "nada". Ao longo de sua carreira, Eusébio Lobo se consolidou como uma figura central na dança brasileira, formando inúmeros professores e contribuindo significativamente para a teoria e prática do jazz no país.

Maria Regina Boisson Motta Sauer, conhecida profissionalmente como **Regina Sauer** é uma notável bailarina e professora de dança brasileira, cuja trajetória profissional abrange décadas, desde o início de sua formação na dança até a fundação de seu próprio espaço. Embora não atue mais como bailarina profissional devido à idade, ela continua ativa como professora, função que desempenha desde os 13 anos.



Formação e primeiros passos no jazz dance no Brasil: Regina começou a estudar dança aos 3 anos, em 1960, na escola de sua tia, **Enid Sauer**, que foi uma grande referência para o jazz dance no Rio de Janeiro. Naquela época, a escola de Enid era uma das pouquíssimas a oferecer jazz na cidade, que era quase inexistente, predominando o balé clássico, com Dalal Achcar sendo a principal referência nessa linguagem. Enid Sauer iniciou sua escola por volta dos anos 40 ou 50 e viajava regularmente aos Estados Unidos para aprender e trazer elementos das aulas para o Brasil.

Aos 13 anos, após 10 anos como aluna, Regina começou a dar aulas na escola de sua tia, tanto para crianças quanto para adultos iniciantes, demonstrando precocemente sua inteligência e compreensão das referências da dança. No entanto, a escola de Enid era voltada para amadores, e havia um preconceito contra o desejo de ser bailarino profissional. Ela se lembra de que a escola, que chegou a ter cerca de 1000 alunos, não tinha nenhum rapaz, pois não era profissionalizante e era vista como um entretenimento. Nesse período, escolas de dança eram muito fechadas, e não era permitido fazer aulas em outros lugares sem que a escola descobrisse. Apesar disso, Regina começou a fazer aulas secretamente em outros locais, incluindo balé clássico com Dona Eugenia.

A influência americana e a virada profissional: Enid Sauer trazia muitos professores dos Estados Unidos, especialmente de Nova Iorque, para dar aulas em sua escola, o que impulsionou Regina a buscar a profissionalização. Regina teve aulas com diversos profissionais estadunidenses, como David Harris e Rick Attron (assistente de Luigi), e fez aulas baseadas na técnica de Luigi. Um evento crucial foi

a vinda de Michael Richard, um bailarino de "A Chorus Line" da Broadway, que, junto com sua esposa, encorajou Regina e suas colegas a irem para Nova Iorque.

Em 1978, Regina, aos 21 anos, saiu da escola de sua tia e viajou para Nova Iorque com um grupo de sete amigas bailarinas. O objetivo era verificar se elas realmente tinham o nível para serem profissionais. Lá, fizeram aulas em escolas de jazz renomadas como JoJo Smith, Luigi, Ron Forella e Charles Kelley, com os professores elogiando seu desempenho. Essa experiência confirmou a Regina que ela poderia seguir uma carreira profissional.

Retorno ao Brasil e carreira profissional: Após o retorno dos EUA, Regina continuou a dar aulas em diversos lugares. Ela deu aulas na escola de Vilma, que já tinha uma abordagem mais profissionalizante para o jazz, diferentemente da escola de Enid. Regina também dançou profissionalmente com Vilma, participando de trabalhos para televisão e congressos. Além disso, trabalhou com Marly Tavares e Lennie Dale, fazendo comerciais e outros trabalhos

Regina viajou diversas vezes para os Estados Unidos, passando períodos de férias (janeiro e fevereiro) em 1978 e 1979 para fazer aulas. Em 1982, ela morou em Nova Iorque por um ano com amigas bailarinas. Nesse período, teve aulas com os "melhores" de Nova Iorque, incluindo Ron Forella, Cecília Marta, Luigi, Chance Kelley, Phill Black e Lynn Simonson (que já explorava um jazz contemporâneo). Além do jazz, ela se apaixonou pela dança moderna, estudando as técnicas de Martha Graham e Lester Horton, e é creditada por praticamente ter trazido a dança moderna para o Rio de Janeiro.

Fundação do "Nós da Dança" e filosofia de ensino: Em 1989, Regina abriu seu próprio espaço, o Centro de Arte Nós da Dança, inicialmente na Siqueira Campos e, 15 anos depois, transferindo-o para o local atual em Copacabana, onde está há 20 anos. A escola celebrou 35 anos em 2024.

Como professora, Regina prefere uma abordagem aberta e variada ao jazz, ensinando lyrical jazz, modern jazz, jazz dance, theater dance (musical) e até jazz contemporâneo e jazz funk. Ela incorpora técnicas de dança moderna em seu estilo de jazz, como contrações, e acredita que os alunos devem ter a possibilidade de transitar por diversas vertentes para não se restringirem.

Regina defende que o jazz é uma modalidade que "nunca vai acabar" porque ele tem a capacidade de abraçar e se alimentar de outras modalidades, como o clássico (resultando no lyrical jazz), o moderno (modern jazz), o hip hop (jazz funk) e

o contemporâneo (jazz contemporâneo). Ela o descreve como uma "ameba" que engloba e se alimenta de coisas novas, podendo até mesmo se apropriar de elementos de dança do ventre ou afro.

Em suas aulas, Regina compartilha sua experiência e a história das personalidades do jazz que encontrou, como Ron Forella, explicando a importância desses indivíduos na construção do jazz. Ela reconhece que o jazz dance é uma dança estadunidense que foi importada para o Brasil e adaptada, ganhando "toques" e personalidade brasileira, com mais swing, movimento de quadril e uma "malícia" ou "tempero" que o diferencia do jazz estadunidense.

Para o futuro do jazz, Regina espera que ele continue a abraçar novas modalidades, mantendo-se sempre vivo e renovado. Ela também deseja que mais pessoas pratiquem jazz, pois é uma técnica versátil que prepara o corpo com musicalidade, coordenação e técnica, sendo uma ótima base para transitar para outras formas de dança. Além disso, é uma modalidade divertida para crianças e adolescentes, que pode usar músicas populares e desafiar com exercícios de coordenação.

Rosely Elizabeth Catanzaro Fiorelli, conhecida profissionalmente como **Rosely Fiorelli** é uma renomada **coreógrafa** e **empresária**, que promove eventos coreografados para o meio corporativo. Sua longa e diversificada trajetória na dança a estabeleceu como uma figura influente no cenário do jazz dance brasileiro.

Início na dança e formação: Rosely começou sua jornada na dança aos 6 anos de idade, estudando balé. Inicialmente, ela frequentou uma escola chamada Pássaro Azul, de Márcia e sua irmã. Márcia, que foi uma de suas professoras, foi quem a levou para a **Joyce Ballet**, uma vez que a escola Pássaro Azul encerrou suas atividades. Rosely ingressou na Joyce Ballet ainda menina, por volta de 1979 ou 1980, e passava o dia inteiro fazendo aulas de balé clássico, período em que a era do jazz estava começando a se firmar ali.

A Era Joyce Ballet - Um polo de dança no Brasil: A Joyce Ballet, localizada na Tabapuã em São Paulo (hoje um prédio), era um ponto de referência para a dança no Brasil, atraindo estudantes e profissionais de todo o país. A escola era como uma "Nova Iorque brasileira", promovendo cursos intensivos nas férias e recebendo constantemente profissionais internacionais para ministrar aulas. Entre esses profissionais, destacam-se **JoJo Smith e Fred Benjamin**.

A Joyce tinha uma ligação muito forte com **Lennie Dale**, que ministrava muitos cursos lá. Juntos, Joyce e Lennie Dale decidiram montar uma companhia de dança jazz. Lennie Dale atuava como diretor artístico, e Joyce como diretora artística e geral. Rosely fez parte dessa companhia.

Experiência como bailarina: A companhia da Joyce convidava diversos coreógrafos para criar coreografias, e a cada novo coreógrafo, havia um workshop onde eles escolhiam quem dançaria suas peças. Lennie Dale também dançava na companhia como um "convidado master", tendo números criados especialmente para ele, incluindo um pela sua amiga do Rio de Janeiro, **Marly Tavares**, e um solo pela **Marelina Salt**. Rosely teve a oportunidade de dançar o número de Marly Tavares com Lennie. Outro número icônico era um mambo criado por Lennie e a abertura do



segundo ato, que era dos Dzi Croquettes, com meninos dançando de sunga, considerado super irreverente e sensual para a época.

Após o falecimento de Lennie Dale, alguns bailarinos da companhia assumiram seus papéis nos números. Durante esse período, a maioria dos membros da companhia, incluindo Rosely, também dava aulas na Joyce. Rosely descreve seu estilo de jazz na época como "mais lírico", enquanto outros professores, como Rose Calheiros e Cacá D'ávila, tinham seus próprios estilos.

A companhia da Joyce acabou enfrentando dificuldades financeiras e faliu, pois não havia patrocínio, e Joyce bancou os custos para levar a companhia pelo Brasil inteiro. Rosely acredita que isso marcou um declínio devido aos altos custos.

Paralelamente à companhia da Joyce, Rosely montou sua própria companhia, chamada **Jazz Fusion**, que ensaiava no Balé Arte. O primeiro balé que ela coreografou para essa companhia foi desclassificado no Renga (Encontro Nacional de Dança Amadora) porque alegaram que não era jazz, mas sim contemporâneo. Rosely refutou, afirmando que o jazz não precisa ser apenas energético e rápido, e que sua peça era mais lírica, com uma "cara de Fred Benjamin, Lennie Dale e etc.". Esse incidente a fez nunca mais querer participar de festivais.

Influências e Filosofia de Ensino e Coreografia: Rosely é muito eclética em suas influências, um reflexo da diversidade que seu trabalho demanda. Ela cita **Lennie Dale, Joyce e Rose Calheiros** como suas maiores influências. Em termos de estilo pessoal, ela se inclina mais para o lado lírico, como **Fred Benjamin**. Outros nomes que a influenciaram incluem **Doug Caldwell e Rhedha Beintifour**.

Para Rosely, o jazz exige uma **capacidade técnica** sólida e um "feeling". Ela enfatiza que a técnica de balé clássico é um embasamento necessário para executar o jazz de forma adequada, destacando a importância de linhas, arabesques, piruetas no eixo e o acabamento dos movimentos. Ela compara isso às danças urbanas, que, embora igualmente válidas, não demandam a mesma técnica clássica.

Rosely expressa a importância de se ter conhecimento sobre as personalidades do jazz, como **Frank Hatchett e JoJo Smith**, e compartilha essa história com seus alunos. Ela lamenta que a geração mais jovem não tenha mais "um núcleo como era a Joyce" ou a oportunidade de frequentar centros de referência como Steps, Alvin Ailey ou Broadway Dance Center em Nova Iorque.

Transição para o mercado corporativo e desafios atuais: Rosely migrou para a área comercial para sustentar sua companhia, atuando na produção de eventos coreografados para o meio corporativo. Ela também coreografou musicais, mas a demanda por horários noturnos e de fim de semana se tornou desafiadora com dois filhos pequenos. Atualmente, Rosely é jurada do prêmio Bibi Ferreira.

Ela observa que, hoje, o cenário da dança está muito voltado para as danças urbanas. Embora reconheça que essas linguagens acrescentam coisas novas, ela percebe uma lacuna na capacidade de executar estilos líricos. Rosely prefere contratar bailarinos com referência jazzística/clássica, pois acredita ser mais fácil adaptá-los às danças urbanas do que o contrário.

Um dos maiores desafios que Rosely enfrenta com a nova geração é a falta de linhas e a dificuldade em executar "pas de deux" de forma esteticamente bonita, devido à ausência de um corpo com eixo e acabamento adequados.

O jazz no Brasil: Rosely percebe que o jazz sofre de um certo **preconceito**, sendo considerado por muitos jovens como "cafona" ou "velho". Ela, no entanto, vê o jazz como **atemporal**, que continua existindo e sendo executado, mesmo que os bailarinos nem sempre o identifiquem como tal. Ela acredita que o jazz permanece relevante porque ele permeia entre o balé clássico e as danças urbanas, funcionando como um elo entre esses estilos.

Rosely lamenta que a linguagem do jazz tenha se perdido um pouco com o tempo, especialmente com a ascensão da dança aeróbica e o "Dancing Days". Ela observa que é raro encontrar pessoas que digam "faço jazz" como era antigamente, predominando as referências a danças urbanas específicas. Para ela, essa perda de linguagem corporal é lamentável, pois o jazz é uma dança "bonita" e "versátil" que prepara o corpo para diversas linguagens.

Maiza Cecília de Carvalho Tempesta, conhecida profissionalmente como **Maiza Tempesta** é uma figura proeminente no cenário da dança brasileira, atuando como **empresária, coreógrafa e professora de dança**. Sua vida tem sido intrinsecamente ligada à dança desde os 4 anos de idade.



Início na dança e experiências

iniciais: Maiza começou sua jornada na dança aos 4 anos, estudando balé em São

Paulo, primeiro pela escola municipal e depois em outras instituições. Motivada pelos saltos presentes na dança, ela desenvolveu um interesse pelo **Tae Kwon Do**, tornando-se a **primeira mulher faixa preta no Brasil** e conquistando campeonatos paulistas e brasileiros. Ela buscava integrar os golpes giratórios e os saltos dessa arte marcial à dança.

O jazz e a década de 80: Na década de 80, Maiza voltou-se para o jazz, que começava a ganhar mais visibilidade no Brasil. Ela ingressou na **escola de Ismael Guiser**, onde fazia aulas com Yoko Okada, que trazia discos de vinil dos Estados Unidos, e o próprio Ismael Guiser, que usava músicas dos Bee Gees em suas aulas.

Foi na escola de Ismael Guiser que ela conheceu **Lennie Dale**, que já estava no Brasil e tinha uma conexão com nomes como Elis Regina e a Bossa Nova. Maiza fez aulas com ele e, nesse período, conheceu **Claudia Raia**, então com 9 anos, que era trazida de Campinas pela mãe para fazer as aulas de Lennie. Maiza se envolveu profundamente com o jazz, atraída pela sua capacidade de ser uma "dança de dentro para fora", que conta histórias, quebra a quarta parede e transmite mensagens ou sensações ao público, levando-o à reflexão.

Coreografias marcantes e estilo pessoal: Maiza se destaca pela criação de coreografias com narrativas profundas. Um marco em sua carreira foi uma coreografia para o **grupo Quasing de Osasco** sobre a desapropriação de pessoas que moravam sob viadutos e em construções ilegais em São Paulo. A peça, inicialmente divertida, culminava em um arco dramático onde engenheiros derrubavam o cenário, unindo os vizinhos que antes brigavam. Essa coreografia, intitulada "**Mais um dia**" (com música

de Elis Regina), ganhou diversos festivais, incluindo o primeiro lugar em Joinville, e é lembrada até hoje como a "coreografia da Favela". Desde o início de sua carreira, Maiza sempre utilizou temas sociais e reportagens de jornal como inspiração para suas criações.

Carreira docente e experiência internacional: Maiza começou a dar aulas de jazz antes de sua passagem pela Joyce Kermann, na escola de Dona Halina Biernacka, no Jardim Paulista e depois na Avenida Sumaré. Dona Halina Biernacka, uma professora renomada, que também foi mestra de bailarinas como Cecília Kerch, foi fundamental para o embasamento técnico de balé clássico de Maiza, cujos ensinamentos ela aplica até hoje.

Com o desejo de aprofundar-se, Maiza viajou para Nova Iorque e Londres no começo dos anos 80. Em Londres, ela estudou a **Laban Technique** com Liv Oman e é fascinada pela espacialidade. Em Nova Iorque, ela se dedicou intensamente à dança, fazendo cinco aulas por dia em diversos estilos, incluindo **dança contemporânea, dança moderna, teatro musical, Horton technique, Dunham Technique (Afro)** e aulas no **Alvin Ailey**. Essa imersão resultou em um estilo de jazz "mesclado", que integra todas essas influências. Ela participou de um grupo chamado Galpão, de Ruth Rachou, antes de suas viagens internacionais, onde também teve contato com diversos estilos e professores como Sônia Mota e Nilton Gomes.

A Era Joyce Kermann e influências: O encontro com **Joyce Kermann** ocorreu quando Maiza foi fazer um curso com **JoJo Smith**, coreógrafo de John Travolta em filmes. Joyce a convidou para dar aulas em sua escola, a maior de jazz em São Paulo na época, onde Maiza passou a lecionar as aulas avançadas, ao lado de Joyce e Rose Calheiros. Muitos bailarinos que passaram por lá se tornaram profissionais.

Lennie Dale também lecionou cursos na Joyce, e juntos, ele e Joyce decidiram montar uma companhia de jazz, a **Lennie Dale e Joyce Ballet In Concert**. Maiza fez parte dessa companhia e aparece em um vídeo no YouTube, onde interpreta uma "italianada" com um chapéu.

Fred Benjamin foi outra grande influência. Maiza foi sua assistente e fez muitas aulas com ele em Nova Iorque e na Joyce. Fred era conhecido por suas coreografias muito dramáticas e com histórias, um estilo que Maiza admirava e que ele descrevia como "muito dramática". Ele a ensinou a usar a contagem mais rápida

da música para coreografar, mantendo o tônus e a movimentação energética mesmo em adágios, diferente de um lírico lento.

Lennie Dale a influenciou a dançar "para fora", expondo-se com energia, uma característica que Maiza sente falta em muitos bailarinos atuais, que focam apenas na técnica.

Definindo o jazz e desafios atuais: Para Maiza, o que define o jazz em uma apresentação é a **execução precisa** e o modo de executar os movimentos. Piruetas e *grand battements*, por exemplo, devem ter a técnica adequada. Ela acredita que o jazz tem uma precisão definida na movimentação, criticando a mescla com o contemporâneo nos anos 90, que a seu ver, fez o jazz "deixar de ser jazz". Maiza busca uma energia "para fora", mesmo em jazz lírico, contrastando com o caráter mais introspectivo do contemporâneo.

Ela lamenta que o jazz tenha perdido elementos como a **expressão e a alma** que vêm "de dentro para fora", características fortes da Dunham Technique e dos elementos afro. Ela não vê muito essa expressão hoje, especialmente com a proliferação de coreografias copiadas do YouTube, que perdem a alma e o "caminho do movimento" original. Maiza é tecnicamente rigorosa e exige que o movimento seja completo, do início ao fim, expressando-se com o corpo inteiro.

Aulas e Formação na TeenBroadway: Atualmente, Maiza é empresária e coreógrafa na **TeenBroadway**, onde oferece um curso de formação em teatro musical e um curso de **formação em jazz de 3 anos**, chamado "Stage Jazz". Ela enfatiza a importância de os alunos se expressarem nos movimentos, transformando a dança em arte, e não apenas em ginástica ou repetição de passos. O desafio é fazer com que os alunos, que muitas vezes sofrem com o excesso de informação e a dificuldade de discernir o que é bom, desenvolvam essa **presença cênica e alma artística**.

O Jazz no Cenário Brasileiro: Maiza observa que o mercado do jazz hoje está principalmente no **teatro musical**, que exige bailarinos muito bons e paga relativamente bem. Ela não vê muitas companhias de jazz dedicadas a temporadas, como era antigamente, com sua própria companhia Jazz Brasil (por 9 anos) e a companhia Raça da Roseli Rodrigues. Para Maiza, o teatro musical é o que fez o jazz permanecer relevante. Ela continua referenciando e compartilhando com seus alunos as histórias e os estilos de coreógrafos como Lennie Dale, cujas contribuições para o jazz são inestimáveis.

Nádia Maria Jesus da Silva, mais conhecida como **Nádia Nardini** é uma **artista multifacetada** brasileira, cuja trajetória profissional teve seu **início e base na dança**, expandindo-se para o teatro e a televisão. Aos 70 anos, ela se dedica principalmente à atuação como atriz.



Primeiros anos e início na dança: A paixão de Nádia pela dança surgiu muito cedo, aos 4 anos de idade. Inspirada pelos musicais da Metro e por grandes nomes como **Gene Kelly e Fred Astaire** que via na televisão. Ela pediu à mãe para ser matriculada em uma escola de dança. Sua primeira experiência foi no **Balé Enid Sauer** em 1958. Essa escola, já influenciada pela Broadway e com quase 2000 alunas, proporcionou a Nádia uma formação abrangente. Por **17 anos**, ela participou dos espetáculos de final de ano no **Teatro Municipal no Rio de Janeiro-RJ**, onde aprendeu sobre a dinâmica de palco, coxias e maquiagem.

Transição para o jazz e ensino: Ainda na Enid Sauer, Nádia começou a dar aulas aos 15 anos, em um formato desafiador com aulas simultâneas em um grande salão. Ela trabalhava das 14h às 20h nessa idade. Um marco foi a criação da coreografia "**But alive**" com Regina Sauer, que impactou muitos bailarinos.

Aos 22 anos, Nádia decidiu deixar a Enid Sauer em busca de novas experiências. Ela alugou uma sala em Botafogo e começou a dar aulas. Posteriormente, montou um pequeno estúdio na Gávea que se tornou um ponto de encontro para artistas. Seus irmãos e Ana Cristina (agora na Itália) também davam aulas lá, e companhias como a Nós da Dança, de Regina, ensaiavam no local. Foi nesse período que surgiu a **Companhia Bandança**, que Nádia manteve com seus irmãos por 10 anos, dedicada exclusivamente ao jazz. Sua irmã, **Tania Nardini**, é atualmente diretora brasileira do musical "Chicago" mundialmente.

As grandes influências e o encontro com Lennie Dale: Após sair do Balé Enid Sauer, Nádia buscou aprimoramento com professores renomados como **Marly Tavares, Vilma Vernon** e, principalmente, **Lennie Dale**. Ela se sentia impactada por Lennie desde que o viu ensaiando o **Dzi Croquetes** no Teatro da Praia. Marly, muito

rigorosa, e Vilma, com seu estilo único (associado a Luigi), foram figuras importantes no início do jazz no Rio de Janeiro.

Nádia teve a oportunidade de ensaiar com **Lennie Dale** por um ano, cinco horas por dia, para um espetáculo que marcou a "volta" dele. Esse show, que contava a história da vida de Lennie, ficou em cartaz por seis meses no Teatro Lagoa e foi um grande sucesso. Lennie era extremamente generoso. Nádia o procurou após ele sair da prisão, se matriculou em um de seus workshops e se tornou sua assistente, absorvendo intensamente seus ensinamentos.

Lennie Dale foi fundamental para a formação de Nádia. Ele trouxe a divisão musical do jazz para o Brasil, ensinando um estilo "suíngado" e "no contratempo", que ela compara como se fosse um "João Gilberto da dança". Essa musicalidade, que ela também via em Marly, exigia muita atenção. O aprendizado com Lennie foi tão enriquecedor que a impulsionou a criar o Bandança, pois ela queria dançar para si mesma.

"A Chorus Line" e novas direções: Aos 30 anos, Nádia fez um teste e passou para o musical "**A Chorus Line**" na sua versão brasileira, em São Paulo, ao lado de **Claudia Raia** e **Nancy Albuquerque**, trazido por Walter Clark. Durante esse período, ela conheceu **Maiza Tempesta**, que era sua "stand-in" para o número "Peitos e Bunda" (Tits and Ass) e hoje tem uma escola de dança em São Paulo. Nádia permaneceu em "A Chorus Line" por seis meses. Seus irmãos, influenciados pelas histórias de Nádia sobre o musical, incorporaram teatro e música nas produções do Bandança.

Ao retornar de São Paulo, Nádia abriu um grande centro de artes em Botafogo, oferecendo diversas modalidades como dança, canto, teatro, ken po, musculação e piscina. Embora tenha tido sócios renomados, como o cenógrafo Hitter, a parte administrativa e a necessidade de ficar no escritório eram frustrantes para ela. Houve uma tentativa de criar o primeiro curso de teatro musical no Brasil aprovado pelo MEC, mas o centro de artes acabou fechando, e Nádia retornou a dar aulas em espaços menores.

Aperfeiçoamento internacional e filosofia de Ensino: Nádia viajava anualmente para o exterior (Nova Iorque e Los Angeles) em julho, durante as férias da sua escola, para fazer workshops com nomes como **Luigi, Forella e JoJo Smith**. Ela era conhecida por oferecer bolsas a alunos talentosos, o que a fez ser chamada de "Madre Teresa de Calcutá" por sua mãe.

Como professora, Nádía sempre destacou que o principal desafio era o tempo musical e a capacidade dos alunos de entender e aplicar as variações rítmicas. Ela acredita que o movimento se modifica de acordo com como é encaixado no tempo. Nádía relata que se tornou uma professora melhor e mais generosa com a idade (aos 50-60 anos), compreendendo as individualidades dos alunos, embora mantivesse a exigência no tempo e na técnica.

A essência do jazz e sua relevância: Para Nádía, o jazz é sua "casa". Ela nunca se interessou pela dança contemporânea, pois para ela, a música é essencial, seu "amante" na dança. Ela define o jazz como o casamento do corpo com a música, onde o corpo se torna uma "partitura", utilizando os instrumentos da orquestração ou encontrando espaços para o "sincopado" e o "silêncio". Ela enfatiza a "entrega" e a "vida" que o bailarino deve dar em cada movimento, como se fosse o último. Nádía observa que Maiza Tempesta compartilha essa mesma base no "jazz de raiz".

Nádía acredita que o jazz no Brasil foi fortemente influenciado por **Lennie Dale**, que conseguiu mesclar a essência americana com a musicalidade brasileira, incluindo o batuque e as raízes africanas. Lennie usava tanto músicas americanas quanto brasileiras em suas aulas e espetáculos, inclusive com a Banda Black Rio e músicas como "A Baixa do Sapateiro".

Apesar dos desafios atuais, Nádía destaca a versatilidade que o jazz proporciona. Muitos de seus alunos do Bandança, como Jaqueline Mota (Deborah Colker), João Saldanha e Soraia Bastos, seguiram carreiras bem-sucedidas na dança contemporânea, demonstrando que o jazz oferece uma base sólida para transitar em outras modalidades. A função do jazz, para Nádía, é "dividir com o outro", tocar, emocionar ou provocar reflexão.

Thereza Cristina Cavalcanti Mascote, conhecida artisticamente como **Thereza Mascote**, é uma empresária e comunicóloga de formação, mas dedicou a maior parte de sua vida profissional à **dança**, que começou a praticar aos 4 anos de idade e nunca mais parou. Seu nome artístico atual também é associado ao estúdio de dança "**The Jazz**".



Primeiros passos na dança e o

Balé Dalal Achcar: Filha de militar, Thereza começou a dançar em um colégio público, pois seus pais não podiam pagar aulas particulares de balé na época, embora não tivessem preconceito com a profissão. Uma professora desse colégio, que também lecionava no **Balé Dalal Achcar**, reconheceu seu talento e a levou para a escola de dança aos 12 anos de idade, onde iniciou no balé clássico.

A descoberta do jazz e a parceria com Carlota Portela: Na Dalal Achcar, Thereza presenciou uma aula de **Carlota Portela** e ficou "apaixonada" pelo jazz, um estilo que nunca havia praticado. Carlota, que havia morado na França e feito diversos cursos de dança, dava aulas de jazz na escola e, inicialmente, atuava como secretária particular de Dalal Achcar. Como Thereza era bolsista e só podia fazer balé clássico, perguntou se poderia assistir a uma aula de Carlota. Carlota não só aceitou, como insistiu que Thereza fizesse suas aulas todos os dias. Rapidamente, Thereza tornou-se assistente de Carlota no Balé Dalal Achcar, substituindo-a quando necessário.

Início da carreira de professora e o crescimento do jazz: Thereza começou a dar aulas em 1975. Por volta de 1980, Dalal Achcar abriu uma turma para Thereza, e o jazz começou a crescer significativamente dentro da escola de balé. No entanto, Dalal Achcar, amiga de Carlota e atendida pelo pai ortopedista dela, Dr. Haroldo Portela, percebeu o talento da filha de Haroldo e a incentivou a buscar uma carreira solo. Após um espetáculo de sucesso em 1981, "184 Ipanema-Leblon", Dalal comunicou a Carlota sua saída, para que ela pudesse "voar". Carlota, que tinha dificuldade em tomar decisões e fazer mudanças, precisou ser impelida para buscar um novo espaço.

A fundação da escola e o auge do jazz: Juntas, Thereza e Carlota procuraram um local e encontraram uma casa que, com a visão da mãe de Carlota,

Dona Maria Teresa, foi adaptada para ter uma sala grande e já prever futuras expansões. Carlota era pessimista, mas Dona Maria Teresa insistiu em incluir Thereza, que era recém-casada e tinha um filho pequeno, e Renato Vieira, outro bailarino. Thereza e Renato receberam 10% da sociedade cada. Renato, no entanto, saiu após três anos.

A escola abriu as portas em um momento propício para o jazz no Brasil, impulsionado por novelas como "Dancin' Days". Chegaram a ter 1500 alunas e precisaram construir mais salas, totalizando quatro. Thereza dava "milhões de aulas", enquanto Carlota se dedicava mais a profissionais e turmas adiantadas.

Vida pessoal e relação com Carlota: Thereza é mãe de três filhos. Suas gestações foram um desafio para Carlota, que temia que Thereza deixasse a escola. Carlota não teve filhos, considerando a escola como seu "filho".

A relação de Thereza com Carlota era de uma amizade muito profunda. Elas viajavam juntas anualmente para Los Angeles e Nova Iorque, por um mês e meio, para fazer cursos com grandes nomes como **Anne Taylor, Joe Lanteri, JoJo Smith, Cecilia Martha e, especialmente, Joe Tremaine**, que considerava "o the best" e o trouxeram para dar um curso no Brasil. Elas traziam LPs e CDs de artistas como Michael Bolton, Mariah Carey, Tina Turner e Michael Jackson para pesquisar músicas e coreografias. Essa intensa convivência fez com que muitas pessoas as confundissem com um casal. Thereza descreve Carlota como uma pessoa de "sabedoria monstra" e "conhecimento absurdo na dança", mas com uma sabedoria de vida que a complicava.

Influências e estilo de dança: Thereza foi "cria total e irrestrita" de Carlota, aprendendo tudo o que sabe com ela. Sua vertente preferida é o jazz lírico, um estilo mais suave e com muita emoção. Ela também aprecia o "jazz do Cats", que a impactou profundamente em sua primeira viagem aos EUA. Para Thereza, o jazz é a emoção dos movimentos, mais soltos e arredondados, contrastando com o contemporâneo, que ela considera "muito gelado, muito frio". Ela se sente incapaz de coreografar contemporâneo, pois não está em sua "praia" nem em seu corpo.

Ela não acredita que o jazz da escola tenha sido influenciado pela música brasileira, como bossa nova ou samba. As influências vieram principalmente dos professores e da música internacional que trouxeram do exterior.

Desafios no ensino e a chegada do contemporâneo: Inicialmente, Thereza não enfrentou desafios no ensino do jazz, pois os alunos buscavam especificamente

o estilo da Jazz Carlota Portela. Contudo, há cerca de 15 anos, com a ascensão da **dança contemporânea**, o jazz começou a ser visto como "antigo" ou "cafona". Carlota, apesar de sua formação em jazz, começou a exigir que os professores incorporassem movimentos contemporâneos, o que Thereza considerou "a morte". Essa exigência a fez abandonar o ensino ativo e focar na gestão da escola e de suas filiais.

O legado e a continuidade do "The Jazz": Carlota Portela, que sofria de depressão, piorou durante a pandemia e decidiu se afastar completamente da escola, inclusive pedindo para retirar seu nome, prevendo problemas futuros. Ela faleceu pouco depois. Apesar da dor da perda e da transição, Thereza decidiu continuar com a escola, renomeando-a para "The Jazz", por amar o que faz. Ela percebe que o jazz permanece vivo porque "muita gente ama" e exige o estilo tradicional, como suas próprias alunas que se recusaram a ter aulas de contemporâneo. Thereza, junto a outros professores como Silvia Matos (que também foi do grupo Bandança com Nádía), segue mantendo a chama do jazz acesa na escola.

Cris Cará (Cristina Cará) é uma empresária, coreógrafa, bailarina e professora. Sua história com a dança é longa, abrangendo 40 anos de escola.



Primeiros Passos na Dança e Formação Clássica: O primeiro contato de Cris Cará com a dança aconteceu aos 7 anos, em São José dos Campos, sua cidade natal no interior de São Paulo. Ela teve aulas de balé clássico por seis meses com uma professora francesa no tênis clube, apaixonando-se pela modalidade. Após um ano de hiato, aos 9 anos, ela descobriu Damares Antelmo, uma bailarina clássica formada pelo Teatro Municipal de São Paulo, com quem Cris se formou em balé clássico.

A descoberta e paixão pelo jazz: Em 1977, aos 15 anos, ela teve seu primeiro contato com o jazz. Uma professora chamada Rose Plesma trouxe a dança moderna e o jazz da época para a escola de Damares em São José dos Campos, e isso a cativou profundamente. Ela descreve ter tido duas paixões: o balé clássico e o jazz.

Sua formação, embora predominantemente clássica com professoras como Eleonora Oleozzi (primeira bailarina do Teatro Municipal do Rio de Janeiro), não a impediu de se dedicar ao jazz. Aos 16, 17 e 18 anos, Cris começou a viajar para São Paulo e Rio de Janeiro em busca de conhecimento em jazz. Rose Plesma a introduziu a esse universo.

Imersão no jazz e mentores: Em São Paulo, Cris Cará teve contato com a escola de Joyce Kermann, que ela descreve como o "berço do jazz". Lá, aos 18 anos, ela fez aulas com diversos "gringos" que Joyce trouxe ao Brasil, como Fred Benjamin e Rheda. Foi na Joyce Kermann que ela conheceu Lennie Dale, parceiro de Marly Tavares, e teve aulas com Helô Gouveia e a própria Joyce.

Contudo, sua maior mentora e grande inspiração para o jazz foi **Rose Calheiros**, com quem Cris também fez aulas na Joyce Kermann. Como uma pessoa "inquieta", Cris Cará buscou pessoalmente outros grandes nomes do jazz no Rio de Janeiro, como Marly Tavares e Carlota Portela. Ela passava muitos anos viajando entre Rio e São Paulo, fazendo aulas em janeiro no Rio e em julho em São Paulo.

Também teve aulas com Lucinha Machado e Sílvia Mattos. Após Rose Calheiros ir para a Alemanha, Cris começou a fazer aulas com Roseli Rodrigues.

Início da carreira docente e empreendedorismo: Cris Cará começou a dar aulas aos 15 anos, sem qualquer orientação sobre didática ou planejamento. Dos 15 aos 21 anos, trabalhou em uma escola no bairro Vista Verde, no Tênis Clube e na própria escola de Damares Antelmo. Aos 22 anos, abriu sua própria escola na sala de sua avó, em São José dos Campos. A escola cresceu rapidamente, levando-a a construir uma segunda sala em um terreno vizinho e, posteriormente, a derrubar a casa da avó e uma edícula para criar uma terceira sala.

Metodologia e filosofia de dança: Cris Cará não segue uma metodologia específica, mas desenvolveu a sua própria, baseada no que ela acredita funcionar para o seu trabalho. Ela é da "prática", não da teoria, embora reconheça a importância da história da dança. Para desenvolver sua metodologia e conhecimento corporal, ela fez aulas de diversas modalidades, como flamenco, dança afro, sapateado, dança moderna e dança contemporânea.

Ela se define como alguém que "bebeu de todas as vertentes do jazz" e não se enquadra em um único rótulo, como jazz funk, lírico ou contemporâneo. Seu jazz não se prende ao tradicional, mas é influenciado por ele e se projeta para o futuro. Cris Cará é uma grande defensora das danças urbanas, considerando-as "o futuro do jazz", devido à sua movimentação, linguagem e entendimento musical.

A **musicalidade** é um pilar central em seu trabalho. Ela adora escolher músicas "extremamente difíceis de coreografar" e com temas elaborados, focando em fazer com que os bailarinos "dancem a música e coloquem o jazz no corpo" de forma individual. Cris valoriza a evolução da dança e a individualidade do bailarino, não buscando mais a "limpeza" ou o "rigor" excessivo, mas sim uma dança mais "despojada".

Perspectivas sobre o jazz: Seu maior desejo para o futuro do jazz é que as pessoas se aperfeiçoem corporalmente, ampliem sua linguagem fazendo aulas de diversas modalidades (balé, jazz tradicional, danças urbanas, contemporânea) para ter um "corpo múltiplo". Ela sonha que o jazz seja abrangente, não preso em caixinhas, e que os jovens "instiguem esse lugar do diferente", pensando "lá na frente" e não apenas no tradicional.

Influências e legado: Cris Cará evoluiu de uma educação rígida de professores tradicionais (como Ricardo Ordones, Ismael Guiser e Luis Arrieta, e sua

própria professora Damares) para uma abordagem mais generosa e acolhedora com seus alunos. Ela acredita na importância dos professores em sala de aula, lembrando palavras como as de Marly Tavares para ela ("você é jeitosa") que a impulsionaram a continuar dançando.

Cris Cará é uma figura influente no cenário da dança, reconhecida por sua versatilidade e por sua capacidade de inspirar e formar novas gerações de bailarinos e professores.

Caio José de Souza Brazão Nunes, conhecido artisticamente como **Caio Nunes**, é um artista, bailarino, coreógrafo e diretor. Sua jornada na dança começou de forma muito precoce e instintiva, brincando que a dança já pulsava "desde a barriga da minha mãe".

Primeiros passos e formação: Aos 11 anos de idade, Caio já expressava seu desejo de dançar, sendo influenciado pela cultura da discoteca. Ele se lembra de dançar em festas de vizinhos e de ter vencido um concurso de discoteca em uma Festa Junina na Barra de São João, o que o estimulou a buscar a dança de maneira mais formal. Sua dança inicial era "muito da dança de rua, muito instintivamente".

Decidido a estudar pedagogicamente, Caio começou a fazer aulas. Sua primeira professora de dança, de grande importância em sua vida, foi Denise Denicola, no Rio de Janeiro. Ele iniciou no jazz no Montanha Clube e, mesmo sem técnica, possuía "facilidade de coordenação motora". Posteriormente, Denise Denicola abriu sua própria escola, Deni Louis, no bairro da Tijuca, onde Caio pôde explorar outras modalidades como balé, afro, sapateado e dança moderna.

Início da carreira profissional e encontro com Lendas da dança: Aos 16 anos, em 1982, por incentivo de uma amiga, Cristina Ribeiro, Caio tirou seu registro profissional no sindicato. A prova foi um momento marcante, com um júri composto por figuras renomadas como Carlota Portela, Vilma Vernon, Nino Giovaneti e Renato Vieira, e a prova sendo aplicada por Marly Tavares. Caio considera que, apesar do nervosismo, sua aprovação em 1982 pode ter sido facilitada pela menor quantidade de rapazes na dança naquela época.

Com o registro profissional, Caio começou a trabalhar e dar aulas muito cedo, dividindo sua carreira entre ensinar e dançar. Ele rapidamente começou a atuar como bailarino na televisão e fundou seu primeiro grupo de dança, Papel de Seda, com Patrícia Vale e Sina Matos. Em seguida, criou a companhia Entre os Dentes, inicialmente composta apenas por rapazes, que conquistou o segundo lugar na



"Mostra de Novos Coreógrafos" da Rio Arte, um projeto que visava estimular jovens talentos.

Ascensão na televisão e colaborações marcantes: Paralelamente às aulas e às companhias de dança, Caio começou a trabalhar como bailarino na TV Globo. Sua transição para a coreografia na televisão se deu por meio de um convite para criar uma parte de jazz para um espetáculo de sapateado, o "Tap Station", dirigido por Roberto Talma. Talma, impressionado com o trabalho de Caio em "Entre os Dentes", o convidou para coreografar para a televisão. Posteriormente, Caio foi apresentado a Jorge Fernando, com quem desenvolveu grande sintonia, chegando a ser assistente de direção, mas sempre priorizando a dança.

Um dos encontros mais importantes em sua trajetória foi com Lennie Dale, a quem ele considera "extremamente importante". A partir de 1990, Caio foi "namorado artisticamente" por Lennie, aprendendo sobre a eloquência e a pulsação jazzística do mestre. Ele participou da última montagem do Dzi Croquetes (1992-93) sob a direção de Lennie. Embora Lennie tenha tentado "abrasileirar" o jazz, Caio acredita que ele criou uma identidade própria, contribuindo imensamente para a dança no Brasil.

Ao longo de sua carreira, Caio também teve contato com importantes nomes do jazz internacional, como Gus Giordano e Rick Atwell (este último trazido ao Brasil por Enid Sauer), e com muitos profissionais brasileiros como Rose Calheiros, Marly Tavares, Vilma Vernon, Regina Sauer (com quem participou do grupo Nós da Dança e assistiu ao espetáculo "Rio In Concert", que o inspirou a buscar a vida no palco), Nino Giovanetti, Juan Carlos Berardi (coreógrafo pioneiro na televisão), e diversos bailarinos como Tania Nardini, José Roberto Ferreira, Tônico Barros, Renato Vieira, Alexandre Magno e Washington Cardoso. Ele também menciona a importância de professores acadêmicos como Roseli Rodrigues (São Paulo) e Cristina Cará.

Filosofia e estilo de dança: Caio Nunes descreve seu próprio jazz como "orgânico", que pode mesclar-se com a contemporaneidade e o Street jazz sem perder a essência. Ele valoriza a "verdade corporal" como a característica fundamental do jazz e busca um olhar que combine o modern jazz com a atualidade, especialmente ao trabalhar com jovens. Ele reconhece a influência positiva das danças urbanas por terem trazido uma nova musicalidade e sonoridade, ampliando a percepção do que o jazz pode ser. Para Caio, a evolução do jazz significa buscar novas identidades, desde que a "essência seja jazzística". Ele também tem um apreço pela cultura

afrodiaspórica e a reconhece como parte da origem da dança de rua, embora perceba que nem sempre foi tão valorizada no passado.

Desafios e luta pelo reconhecimento do jazz: Caio rechaça a ideia de que o jazz "morreu", afirmando que sempre trabalhou intensamente em diversas áreas (escolas, festivais, cinema, show business, teatro musical). Ele vê os desafios no ensino do jazz em transmitir não apenas a técnica básica, mas também a "movimentação, a construção, a criação, o comportamento" e a postura profissional, especialmente em cursos de curta duração. Comprometido com o fomento do jazz, Caio Nunes criou e dirige diversos eventos:

- **4x Jazz:** Iniciado em 2016 no Rio de Janeiro, com o objetivo de fortalecer e revitalizar o cenário do jazz na cidade, que ele sentia ter perdido parte de sua força em relação aos anos 90.
- **X Dance:** Uma evolução do 4x Jazz, que ele expandiu para abraçar todas as modalidades de dança, mantendo o jazz como um pilar forte, especialmente quando presidiu o sindicato dos profissionais da dança do Rio de Janeiro. O evento já contou com a participação de grandes nomes como Ana Botafogo e Carlinhos de Jesus.
- **Residence:** Uma oficina intensiva de jazz onde bailarinos selecionados participam gratuitamente de uma semana de aulas diárias, culminando em uma amostragem de trabalho. O projeto já foi realizado na São Paulo Companhia de Dança.
- **Dance the World:** Um projeto internacional que leva grupos para dançar e fazer aulas em destinos como Miami, Orlando (Disney, Universal), Nova Iorque e, mais recentemente, Paris (com aulas em Londres).

Atualmente, ele organiza o **8x Jazz**, uma edição especial do X Dance que visa apresentar "talentos emergentes" da dança ao lado de profissionais experientes como Edson Santos. Caio dedica-se a esses eventos para promover a troca, o estudo e a identificação com o jazz, apesar do grande esforço e da falta de apoio e patrocínio.

Visão para o futuro do jazz: Caio Nunes espera que o jazz continue a ser aplaudido e que as futuras gerações peguem seu legado e o atualizem. Ele anseia que o jazz seja mais valorizado, considerando-o uma "arte muito nobre". Caio enfatiza a importância da pesquisa e do estudo contínuos na dança, comparando a estagnação à perda de forma física, e torce para que o jazz alcance prosperidade, verdade, potência e reconhecimento.

Edson dos Santos, conhecido artisticamente como **Edson Santos**, é um instrutor em artes cênicas, professor de dança e coreógrafo. Ele é especializado em Lyrical Jazz e Contemporary Jazz.



Primeiros contatos com a dança e inspirações: A paixão de Edson pela dança começou muito jovem, entre os 5 e 6 anos de idade, durante a festa de aniversário de seu irmão em um salão. Ele ficou fascinado ao ver

as pessoas dançando samba, embora inicialmente não soubesse o que era. A partir desse momento, ele passou a frequentar todos os aniversários que podia, apenas para observar a dança, sem nunca arriscar dançar ele mesmo.

Sua relação com a dança se aprofundou através da televisão, onde assistiu a todos os filmes musicais da Broadway. Sua grande paixão era **Rita Hayworth**, especialmente em filmes como "Quando os Deuses Amam" e "Gilda". Ele também era fã de Gene Kelly e Fred Astaire. Mais tarde, as novelas da Globo como "Dancin' Days" e "Baila Comigo", e filmes como "Embalos de Sábado à Noite", "Grease" e "Xanadu" continuaram a alimentar sua paixão.

O filme "Fama" (FAME), que estreou enquanto ele estava de férias no Rio de Janeiro, foi um divisor de águas, mostrando-lhe que escolas de arte existiam e que era possível aprender a dançar.

Início da jornada profissional e Grupo Raça: Edson teve seu primeiro contato formal com aulas de dança por volta dos 18 anos. Sua amiga Ana Lúcia Carita Lopes, a quem ele considera sua "madrinha da dança", o incentivou a se matricular, inscrevendo-se primeiro em uma escola chamada Vladimir Center Sport. Ele frequentou esta escola por um curto período.

No entanto, sua vida mudou completamente em 1982, quando, a caminho da casa de sua amiga, passou em frente à Academia Long Life e ouviu a música "Maria, Maria" de Elis Regina. Curioso, ele bateu na porta e foi recebido por Miltoninho, que informou que estavam ensaiando para o espetáculo de final de ano em homenagem à recém-falecida Elis Regina. Ao observar o elenco feminino do Grupo Raça ensaiando, Edson sentiu sua vida mudar.

No dia seguinte, ele já pensava em largar a faculdade e o emprego para fazer aula de dança todos os dias. Começou a fazer aulas aos sábados, tendo Miltinho como seu primeiro professor. Miltinho era na época noivo de **Roseli Rodrigues**, que estava coreografando o ensaio que Edson assistiu. Ele gradualmente abriu mão de outras coisas para dedicar mais tempo à dança e, em pouco tempo, foi convidado por Roseli para fazer aulas com ela, e posteriormente, para integrar o Grupo Raça.

Edson trabalhou com Roseli Rodrigues por muito tempo. Em 1985, três anos após ingressar na escola, Roseli o convidou para dar aulas, começando com turmas iniciantes. Ele largou seu emprego em uma confecção de jeans para se dedicar inteiramente à dança, passando 12 a 14 horas por dia na escola, entre aulas, ensaios e ensino. Ele se tornou assistente de Roseli, dedicando-se "100%" por 14 anos, sem tirar férias. Participou de todos os processos de montagem, desde grupos infantis até o Raça Companhia de Dança de São Paulo, formado após a separação de Roseli e Miltinho.

Desligamento do Raça e novas perspectivas: Por volta de 1995, Edson começou a se desligar do Grupo Raça, primeiro parando de dançar na companhia, mas continuando como assistente e ensaiador, e depois como coordenador, até finalmente se desligar da escola em busca de outras experiências.

Nesse período, ele conheceu importantes profissionais que o fizeram enxergar a dança de uma maneira diferente do que havia aprendido no Raça. Enquanto no Raça o foco era o jazz explosivo, emocional e impactante, com Ivonice Satie (sua primeira professora de balé nessa fase, que já dava um balé clássico "desconstruído"), Ruth Rachou, Cláudia de Souza, Penha de Souza (dança moderna) e, principalmente, **Rainer e Klaus Viana**, ele aprendeu que o movimento deve se adaptar ao corpo, e não o contrário. Essa nova visão, focada no conhecimento do próprio corpo para extrair seu máximo potencial, mudou completamente sua forma de pensar seu trabalho como professor. Ele é grato a Roseli por tudo o que é, mas a todos esses outros profissionais pelo que sabe.

Especialização em Lyrical e Contemporary Jazz: Edson direcionou seu trabalho para o Lyrical e Contemporary Jazz. Sua experiência no Raça era de um jazz intenso e impactante, feito para agradar e emocionar o público. No entanto, a participação em festivais competitivos como o de Joinville em 1985 o expôs a outros grupos e estilos.

Ele conheceu o Lyrical Jazz, mais próximo do que se fazia nos Estados Unidos, através de Érika Novachi, anos depois. Ela trabalhava com o Lyrical Jazz clássico e tradicional, o que o encantou. Embora no Raça eles chamassem algo similar de "adágio de jazz", o Lyrical Jazz de Érika e de bailarinos como "Russo" e Georgia (namorada De Russo na época, com um solo de Lyrical Jazz apaixonante) era diferente e o cativou.

Seu trabalho nessa linha do jazz tornou-se particular, com experimentações e escolhas musicais diferentes, incluindo bastante música brasileira, o que estimulava uma movimentação mais solta e novas brincadeiras. Ele percebeu que o que estava fazendo se alinhava ao **Contemporary Jazz**, no sentido de trazer novos códigos e tirar o jazz do lugar de "jazz pelo jazz", do entretenimento. Para ele, o jazz passava a ser a **técnica utilizada para a construção de uma obra**, e não o fim em si. O objetivo era "ter algo a dizer", e não apenas "mostrar", sendo a emoção ou impacto uma consequência, não a finalidade.

Características do jazz e o "corpo jazzístico": Para Edson, as características marcantes do jazz incluem o ritmo sincopado, a improvisação, os isolamentos e o swing/molejo. No entanto, ele ressalta que o jazz é versátil e está aberto a receber influências de outras técnicas e linguagens. Mesmo que algumas dessas características estejam ausentes, ele precisa **reconhecer um "corpo jazzístico" no ar do bailarino**, na maneira como ele se coloca.

Edson é um grande defensor da ideia de um **"jazz brasileiro"**. Comparando a capacidade do brasileiro de misturar elementos (como colocar cheddar no sushi), ele acredita que a maneira brasileira de fazer jazz é inevitável. A escolha musical, que mudou muito em 30 anos, influencia diretamente a movimentação. Embora possa ser "um pouco confuso" devido a diferentes níveis de estudo e experimentação, ele se sente confortável quando dizem que o que ele faz "não é jazz", respondendo que "não é o seu jazz, mas é o jazz do brasileiro".

Influências atuais e preocupações com o ensino: Edson observa que o jazz hoje recebe forte influência de técnicas contemporâneas de dança e balé clássico. Também há uma crescente influência das **danças urbanas**, com um "lírico de urbanas" que, embora utilize corpos de danças urbanas, cria um estilo de lírico muito interessante. Ele nota que a geração mais jovem tende a incorporar o que acham "legal" em seus trabalhos, mesmo sem uma reflexão profunda sobre se "é ou não é" jazz, o que gera a discussão sobre a identidade da modalidade.

Apesar do preconceito, Edson acredita que o jazz **permanece vivo porque é apaixonante** e "chega fácil" ao público, sendo as noites de jazz nos festivais as mais concorridas.

Filosofia de Ensino e Legado: Edson prioriza a formação do bailarino, ensinando a origem e o percurso do movimento, e a importância de conhecer e utilizar o próprio corpo como uma ferramenta consciente. Ele acredita que mesmo alunos "desacreditados" podem se tornar excelentes dançarinos se demonstrarem interesse e aprenderem a usar seu corpo de forma inteligente. Seu objetivo é preparar o bailarino do jazz "prontinho pro palco", com consciência corporal e entendimento do que faz, para que possa ser lapidado por outros coreógrafos.

Edson Santos é uma figura que reflete os desdobramentos do jazz no Brasil, transitando entre o impacto do jazz tradicional e a busca por uma linguagem mais artística e contemporânea, sempre com um profundo respeito pelo corpo e pelo processo de formação do bailarino.

Edy Wilson de Rossi, também conhecido pelo seu nome artístico **Edy Wilson** é um profissional formado em **educação física**, com uma trajetória marcante como atleta de voleibol, onde se especializou na modalidade e chegou a ser técnico da seleção masculina de vôlei de Embu das Artes. No entanto, sua vida tomou um novo rumo com a **descoberta da dança**, que se tornou sua grande paixão e profissão.

Primeiros contatos com a dança e formação: Edy Wilson descobriu a dança dentro da faculdade de educação física, através da ginástica

rítmica desportiva. Sua professora de ginástica, que também era bailarina, percebeu sua habilidade para dançar e criar, convidando-o para fazer parte do grupo de dança que ela fundaria na faculdade. Foi assim que seu "amor começou a crescer pela dança", aos **17 para 18 anos**, com uma dança que ele descreve como "livre", sem uma técnica específica, abrangendo dança afro, dança moderna e balé clássico, já que o jazz ainda tinha pouca visibilidade no interior.

Aos **19 para 20 anos**, no final da década de 80, Edy Wilson resolveu se mudar para São Paulo, vindo de sua cidade natal, Assis, no interior do estado. Ele buscou estudar na escola municipal de bailados do Teatro Municipal de São Paulo, embora também considerasse as escolas do Teatro Guaíra em Curitiba e da Maria Olenewa no Rio de Janeiro. Em São Paulo, ele começou a ter aulas de balé na escola de Verônica Coutinho e de **jazz com Jorge Costa**. Sua formação em balé clássico, com a professora Agnes Genga em Santo André, foi "primordial" para seu desenvolvimento técnico, pois as audições da época eram muito baseadas nessa técnica.

Início da carreira profissional e os festivais: Apesar de sua timidez, Edy Wilson entendeu que para ser um profissional completo e "contribuir com mais propriedade", precisava experimentar ser bailarino. Um marco em sua trajetória foi o primeiro festival Passo de Arte, criado por William Romão e Marisa Piveta (em cujo grupo ele dançava e estudava). Ver companhias profissionais e o "mundo mais avançado" da dança no festival, e depois em Joinville (para onde foi a convite deles), fez com que ele voltasse decidido a trabalhar **apenas com dança**. Ele atribui grande valor aos festivais de dança, pois os considera responsáveis por popularizar a dança,



fomentar escolas e estúdios, e proporcionar aos estudantes contato com profissionais e a oportunidade de exercitar o que aprendiam. Foi por meio de festivais que ele percebeu o interesse de figuras como Ismael Guiser, Joyce Kermann e Roseli Rodrigues em seu trabalho, o que lhe deu "valor" e "responsabilidade" para construir sua carreira.

O encontro com Roseli Rodrigues e o Grupo Raça: Um dos capítulos mais significativos de sua carreira foi o encontro com **Roseli Rodrigues**. Inicialmente, Edy Wilson trabalhava com crianças em Santo André, levando-as para competir em festivais onde Roseli era jurada e reconheceu seu potencial. Embora alguns integrantes de seu grupo tivessem migrado para o Grupo Raça, ele demorou um ano para criar coragem para entrar na sala de Roseli, intimidado pela grandeza dos bailarinos e pela personalidade icônica dela.

Mesmo sem fazer uma audição para o grupo de Roseli para Joinville, Roseli o convidou para participar, pois ela via potencial nele e já conhecia seu trabalho com crianças. Em seguida, ela o convidou para dar aulas para crianças em sua escola, e em menos de um ano, ele foi convidado para ingressar na **companhia profissional do Grupo Raça**. Edy Wilson sonhava em dançar no Balé da Cidade ou Balé Stagium, mas o destino o levou ao jazz com Roseli Rodrigues.

Com Roseli, ele desenvolveu uma grande afinidade profissional e pessoal, sendo por ela "adotado como herdeiro dos conhecimentos dela", aprendendo "muita coisa". Ele se tornou assistente ensaiador dela, o que lhe permitiu ter uma visão privilegiada de processos criativos de outros artistas que trabalharam com a companhia. Roseli, sempre preocupada em propiciar conhecimento, promovia cursos com profissionais de diferentes linguagens e foi pioneira nos cursos de férias.

Outras influências e colaborações: Além de Roseli, **Ivonce Satie** foi uma grande incentivadora. Roseli a levou para trabalhar com o Grupo Raça, e Ivonce viu em Edy Wilson um potencial, dando-lhe uma oportunidade de destaque em seu trabalho para a companhia, o que foi muito importante para ele, que "estava começando" e tinha um espírito competitivo vindo do esporte. Mais tarde, Roseli o presenteou com a remontagem de um trabalho de dança contemporânea de Ivonce para o grupo amador do Raça, que era seu grupo e servia de "trampolim" da escola para a companhia.

Outros nomes importantes em sua formação incluem **Luiz Arrieta**, que, apesar de sua exigência, fez Edy Wilson questionar sua função como bailarino,

professor e criador, contribuindo para sua autoafirmação. Trabalhar com **Henrique Rodvalho** foi "divertidíssimo", e como assistente ensaiador, Edy Wilson pôde observar seu processo criativo de um "outro ângulo", enxergando novos caminhos para seu próprio crescimento.

Filosofia e visão sobre o jazz dance: Edy Wilson de Rossi descreve o jazz como uma dança **atraente, popular e sedutora**. Ele acredita que o jazz tem a capacidade de atrair o olhar do espectador porque é "insinuante", "não é somente estética" e "diz alguma coisa", vindo de uma dança livre e popular. Ele o diferencia das danças clássicas e muito intelectualizadas, pois o jazz "não te prende" e pode se apropriar de qualquer estilo de música ou ritmo, desde que mantenha sua característica de atração.

Apesar do desenvolvimento de técnicas e elementos estruturais no jazz, Edy Wilson enfatiza a relevância de reconhecer suas **origens afrodiaspóricas**, sem, contudo, limitar-se a elas. Ele argumenta que, ao identificar os "elementos de ponto de partida" presentes no processo criativo, o resultado pode ser considerado jazz. Adicionalmente, destaca o Brasil como um "país negro", ressaltando que a cultura afrodiaspórica constitui componente essencial da identidade nacional.

Edy Wilson desenvolveu uma **metodologia própria**, que chama de "**dança jazz brasileira**". Esta não se limita a simplesmente colocar uma música brasileira para ser dançada, mas incorpora influências da cultura, danças populares, fauna, flora, costumes, clima, diferenças regionais e até mesmo a maneira de falar e de se expressar dos artistas brasileiros. Ele acredita que o corpo brasileiro possui uma identidade própria, que não dança como europeu, americano ou latino, e que devemos partir do nosso potencial para criar algo autêntico.

Ele se preocupa com a tendência de alguns profissionais brasileiros de se renderem a culturas estrangeiras, esquecendo o potencial e a ancestralidade próprios. No entanto, ele se alegra e incentiva os jovens talentos que se apropriam da **versatilidade, criatividade e abrangência** da cultura brasileira.

Desafios e realizações como professor e profissional: Como professor de jazz, Edy Wilson enfrenta o desafio da **diversidade de físicos** no Brasil, buscando criar trabalhos que aprimorem técnica e artisticamente essa heterogeneidade. Ele não se acomoda em "fórmulas", mas em um processo de troca contínua com os alunos, buscando sempre o aprimoramento.

Para ele, a **criatividade e a liberdade de expressão** são fatores cruciais para a permanência e o crescimento do jazz, que "não limita" o que pode ser falado ou expresso.

Atualmente, o que mais o realiza é **ver salas de aula cheias** em eventos de jazz, observar jovens talentos "muito potentes" em festivais (como em Joinville, onde a noite competitiva de jazz é muito procurada) e o fato de haver um público que pratica e aprecia a dança. Ele acredita firmemente que a cultura, o esporte e a educação são os pilares que "salvam uma nação", criticando a falta de investimento e valorização dessas áreas no Brasil.

Hoje, Edy Wilson prefere dizer que **ensina "dança"**, apropriando-se das linguagens do jazz dance, mas sem se prender rigidamente a um nome específico. Para ele, o jazz é uma dança que "não te prende", é a própria dança.

Erika Hayashi Kikuti, artisticamente conhecida como **Erika Novachi**, é uma profissional formada em educação física pela PUCCamp. Sua trajetória na dança é marcada por uma evolução contínua, paixão e dedicação, transformando-a de uma bailarina do interior em uma figura proeminente no cenário do jazz dance brasileiro.



Início na dança e primeiras influências:

O primeiro contato de Erika com a dança ocorreu ainda na pré-escola, em um colégio de freiras em Indaiatuba-SP. Aos 9 anos, ela retomou as aulas de balé com a "Tia Denise" em um salão paroquial e, posteriormente, no conservatório da cidade. Foi nesse conservatório que teve seu primeiro contato com o jazz, através do professor argentino Victor. Após a saída de Victor, a professora Tânia Goldcorn, de Campinas-SP, assumiu as aulas. Durante a faculdade, Erika foi apresentada à professora Vivien Fortes por uma amiga, Denise, e começou a fazer aulas na escola de Arlete Cervone, em Campinas. Lá, Vivien era sua professora de balé no grupo de jazz. Mais tarde, teve aulas com Maíza Tempesta na Arlete Cervone e na escola de Lina Penteado. Foi nessa época que ela começou a frequentar São Paulo-SP, onde conheceu Joyce Kermann e Rose Calheiros.

O "susto" em São Paulo e a paixão por Rose Calheiros: Sua primeira aula em São Paulo foi com Joyce Kermann, e foi um "susto". Erika, acostumada com o "jazzão" do interior, percebeu que o jazz na capital era "muito diferente" e mais técnico, chegando a pensar em desistir. Felizmente, sua mãe a incentivou a continuar. Após Joyce, Erika fez aula com Rose Calheiros, que considera a pessoa que "a puxou realmente para o jazz". Para Erika, a energia de Rose na sala de aula era contagiante; ela descreve Rose como a "encarnação do jazz", a professora mais apaixonante que já teve, e que "trazia o jazz no sangue". A admiração por Rose foi tão grande que Erika se inspirou muito nela ao longo de sua carreira como professora.

Experiências internacionais e o despertar para o lyrical jazz: Ainda durante o período com Rose, Erika fez uma viagem de 40 dias para Nova Iorque com um grupo de meninas, onde teve contato com vários professores. Rose já havia identificado que o estilo de Erika era o adágio e que ela deveria se dedicar a ele. Nos

Estados Unidos, Erika descobriu o lyrical. Além de suas viagens anuais, ela teve contato com professores estadunidenses no Brasil, como Rheda, Fred Benjamin (que se tornou sua paixão) e Doug Caldwell, trazidos por Joyce Kermann.

A paixão pelo lyrical jazz se consolidou após assistir a uma apresentação da companhia de Fred Benjamin no Harlem em Nova Iorque. A experiência de ver um balé lírico com uma coreografia linda, elenco maravilhoso e música tocante (Sweet Love) a emocionou profundamente, fazendo-a chorar e decidir que era "isso que [ela] queria". Essa experiência a tocou de uma forma que o "jazzão" não havia tocado, transformando sua percepção da dança e tornando o lyrical jazz sua prioridade, embora nunca tenha deixado de fazer aulas de "jazzão". Outro professor importante em Nova Iorque foi Joe Lanteri, por quem Erika se apaixonou e fazia muitas aulas.

Carreira em companhias profissionais: Após retornar de uma viagem a Nova Iorque, Erika foi surpreendida com a notícia de uma audição para a companhia de Rose Calheiros, da qual participou e foi selecionada em 1989. Curiosamente, Rose inicialmente não queria Erika na companhia devido aos desafios logísticos de ela ser casada, morar em Indaiatuba e os ensaios serem diários, inclusive nos fins de semana. No entanto, Ivonice Satie, que também estava na audição, a escolheu, convencendo Rose de que Erika daria conta. Erika conseguiu cumprir a exigente rotina, mas teve que deixar a companhia após um ano e pouco devido a uma gravidez complicada, especialmente por já ter tido uma perda anterior. Rose Calheiros, ciente de sua história, considerou a gravidez uma "bênção". Coincidentemente, Erika precisou parar na mesma época em que Rose se mudaria para a Alemanha, o que Erika viu como um "presente" para acalantar seu coração diante da iminente separação profissional.

Após o nascimento de seu filho em junho de 1991, Erika buscou retornar à dança. Ela começou a fazer aulas no Grupo Raça, inicialmente com Edson Santos. Após um mês, por sugestão de Edson, ela prestou uma audição para o Raça, sem saber que haveria uma, e foi aprovada. Ela permaneceu no grupo por cerca de um ano e pouco, até engravidar de sua segunda filha, e não retornou mais a dançar profissionalmente em companhias, focando em sua escola e seus dois filhos.

Evolução como professora e visão pedagógica: Erika reconhece que teve uma fase como professora "muito rígida" e "muito brava", exigindo perfeição de seus alunos. Contudo, após ter seus três filhos e com o amadurecimento, sua percepção mudou. Ela passou a ver a beleza "em todo lugar, em todo o corpo, em todo o modo

de dançar". Aprofundando-se na história e teoria da dança, e em conversas com Marcela Benvegnu, ela reavaliou sua própria didática.

Atualmente, Erika integra tudo o que aprendeu com seus diversos professores – como Tânia Goldcorn, Ruben Terranova, Maiza Tempesta, Rose Calheiros, Joyce Kermann e Roseli Rodrigues – em suas aulas. Ela se inspirou muito no modo de dar aula de Rose, a quem suas alunas já a compararam. Sua formação em educação física também a auxiliou muito na estrutura de suas aulas, e ela consulta profissionais como fisioterapeutas e educadores físicos para tirar dúvidas e trabalhar especificidades em sala. Erika acredita que a aula é uma questão de "sensação", mudando conforme a energia da sala e as necessidades dos alunos.

Ela enfatiza a importância de mencionar a origem e os elementos da dança em aula, como o braço de Lennie e os contratempos, mas com moderação para que a aula não se torne "chata" ou excessivamente teórica. O objetivo é instigar o aluno a buscar mais conhecimento.

Características do jazz: Para Erika, o jazz de grupo, o "jazzão", era caracterizado pela entrada de todo o grupo no palco, frontalidade, precisão de movimento, energia e "feeling", que a plateia "amava". Ela questiona a ideia de que isso seria "démodé", defendendo que são características do jazz que, em sua cabeça, não estão fora de moda. Ela considera o "feeling" essencial ("Jazz sem feeling não existe") e gosta de ver o "corpo dançando", sem se prender apenas a efeitos visuais. O jazz, para ela, é "carnal" e tem a "obrigação" de tocar e transformar o espectador, assim como a apresentação do Fred Benjamin a transformou.

Sobre a influência afrodiaspórica, Erika observa que o "jazz antigo do início", uma dança social, é mais orgânico e distante do jazz técnico ensinado hoje. Embora o lyrical jazz, sua especialidade, esteja ainda mais distante dessas raízes, ela ainda se considera uma professora de jazz. Ela reconhece a complexidade de nomear o jazz, questionando se o nome foi dado antes ou depois da inclusão da técnica.

Desafios e contribuições no cenário atual: Como professora de jazz que transita por vários lugares do Brasil, um de seus maiores desafios é trabalhar com a diversidade de corpos e expectativas dos alunos em aulas únicas. No passado, suas aulas, que incluíam alongamento e plié, eram criticadas por quem esperava aulas coreografadas desde o início. No entanto, o **Congresso Internacional de Jazz Dance**, do qual ela e Marcela Benvegnu são as precursoras, tem ajudado a mudar essa

percepção, mostrando que o jazz fora do país é ensinado de forma diferente e incentivando o estudo da técnica e da história.

Erika considera que o jazz está "vivo" e é o que mais "fomenta" a dança no Brasil atualmente, com eventos lotados e uma vasta aplicabilidade em shows de TV, artistas, teatro musical e eventos corporativos. Apesar disso, o jazz ainda não é valorizado como arte remunerada no Brasil.

Ela e Marcela Benvegnu encabeçam o Congresso Internacional de Jazz Dance (CIJD), um evento de formação de professores que traz docentes mundialmente conhecidos. Além disso, Erika está à frente da formação de professores na Escola da São Paulo Companhia de Dança (SPCD), onde o foco é aprofundar o conhecimento pedagógico, anatômico e fisiológico para o trabalho com o corpo. Ela ressalta a importância de um professor de dança estudar, além do estilo específico, sobre o corpo humano e a história da dança, e sobre pedagogia para lidar com as emoções e problemas dos alunos, evitando que talentos desistam por questões psicológicas.

Erika enfatiza que o objetivo do CIJD não é que os participantes levem "sequências prontas", mas que entendam a aula, o propósito de cada exercício e como adaptar o aprendizado para criar sua própria dança, mesclando as diversas informações recebidas. Para ela, a técnica não deve ser exibida, mas sim facilitar o movimento e permitir que o bailarino transite bem em diferentes estilos de jazz.

Erika Novachi é uma defensora apaixonada do jazz dance, dedicando-se à sua prática, ensino e constante valorização, buscando sempre aprofundar o conhecimento e a formação para as futuras gerações de bailarinos e professores.

Vivien Elizabeth Fortes,

artisticamente conhecida como **Vivien Fortes**, é uma profissional multifacetada, atuando como coreógrafa, professora de dança e empresária, proprietária de uma escola de dança. Sua trajetória profissional é marcada por uma sólida formação clássica, uma transição apaixonada para o jazz e uma dedicação incansável à formação de bailarinos e à valorização da dança no Brasil.



Formação clássica e primeiros

contatos com a dança: Vivien iniciou sua jornada na dança aos 5 anos de idade no balé clássico, com uma formação pela Royal Academy of Dance até os 18 anos. Insatisfeita apenas com isso, mudou-se para São Paulo e ingressou na escola de Halina Biernacka, a São Paulo Escola de Dança. Durante esse período, morou em São Paulo por três anos. Ela também viajou para Nova Iorque por três meses para estudar dança, retornando fascinada com o universo do musical.

A Descoberta do jazz dance: Seu primeiro contato com o jazz, que mudaria sua trajetória, ocorreu por acaso. Após seis meses de sua primeira viagem a Nova Iorque, Vivien retornou aos EUA com um grupo de alunas de balé clássico de Campinas, que também eram alunas de jazz da professora Maiza Tempesta (da Jazz Brazil). Vivien era a professora de balé clássico delas. Na última semana da viagem de 30 dias, as alunas a levaram para uma aula de jazz com Joe Lanteri. Vivien impressionou o professor, que a elogiou. Ao retornarem, as alunas "infernizaram a cabeça da Maíza" para que Vivien começasse a dançar jazz. Assim, em 1986, o jazz entrou oficialmente em sua vida, e ela foi levada por Maiza para a Jazz Brazil.

Equilíbrio entre o clássico e o jazz: Em 1986, Vivien vivia um período de intensa dedicação. Ela voltou a dançar com a companhia de Halina Biernacka, participando da montagem de *Dom Quixote*. Paralelamente, dançava na Jazz Brazil, que ensaiava no mesmo prédio. Sua rotina era extenuante: ensaiava em uma companhia, usava o intervalo do almoço para a outra, e depois ia para Campinas para dar aulas de balé clássico até as 22h, a fim de se manter em São Paulo, já que só recebia cachê nas apresentações. Apesar de dançar jazz, ela inicialmente não se considerava professora de jazz, pois sua formação era integralmente clássica.

Trabalho com Sandy & Júnior e a dança em shows: No início da década de 90 (por volta de 1987-1988), Vivien casou-se e teve um filho. Na escola de dança que havia montado em Campinas (e onde havia implantado o balé clássico), a mãe de Sandy (da dupla Sandy e Junior), Noeli, a procurou para coreografar uma apresentação de sua filha. Vivien não conhecia Sandy nem Xororó (da dupla sertaneja Xitãozinho e Xororó). Ela criou uma coreografia para a música "Maria Chiquinha" para Sandy, que se apresentaria no programa de Lima Duarte. Um ensaio inicial incluiu também o irmão de Sandy, Junior, que ainda não tinha experiência em dança.

O sucesso foi imediato, e Vivien começou a coreografar disco a disco da dupla. Inspirada pela metodologia de Maiza, que criava roteiros e histórias em suas coreografias, e por sua própria paixão por musicais, Vivien começou a implantar "mini-musicais" nos shows infantis de Sandy & Júnior. Ela criava pequenas histórias para as músicas, usando seu balé com "pinceladas de jazz", sem saber exatamente em que linha estava coreografando, mas seguindo seu coração. Suas coreografias foram muito bem-sucedidas.

Por muitos anos, Vivien continuou dando aulas de balé clássico e coreografando shows. Sua secretária a incentivou a ir ao Festival de Dança de Joinville como coreógrafa de jazz, mas Vivien inicialmente resistiu, afirmando que não era coreógrafa de jazz. Convencida, ela reuniu um grupo de cerca de 30 pessoas, com elementos de hip hop, balé clássico e jazz, e coreografou para o festival. Para sua surpresa, ganhou em primeiro lugar.

Ainda cética sobre sua sorte, ela hesitou em voltar, mas seu ex-marido a encorajou. Vivien decidiu que só retornaria se pudesse coreografar "Tarzan", algo que ela sentia que "pulsava" em seu coração. Em 2003, ela coreografou *Tarzan* em Joinville, em um contexto onde o musical ainda não era tão presente, focando no "jazz, jazz mesmo". Ela ganhou novamente, o que foi um "virar de chave" em sua carreira.

Mesmo após o segundo prêmio, ela ainda duvidava de sua capacidade de dar aulas de jazz, mas Maiza Tempesta a convenceu de que ela tinha a base do balé em suas aulas. A partir daí, Vivien começou a criar sua própria metodologia de ensino. Ela havia estudado Pilates, RPG e outras técnicas para curar lesões da dança clássica, aplicando conhecimentos de mobilidade articular e fortalecimento. Ela integrou os fundamentos do jazz de Maiza, como *pliés, tendus, rondes, foundus, grand battements* e as "diagonais de jazz", que considera "incríveis" e aplica até hoje. Seu estilo de coreografia se consolidou como "jazz show", focado em entreter e contar histórias, o

que a levou a trabalhar no Criança Esperança (TV Globo), Show da Virada (TV Globo) e no programa da *Dancing Brasil* (TV Record).

Foi somente em 2006, após participar de Joinville em 2003, 2004 e 2005 (onde obteve o segundo lugar no ano em que Erika Novachi ganhou o primeiro), que Vivien assumiu turmas de jazz juvenil e avançado em sua escola, não largando mais desde então.

Influências e Mentores: Ao longo de sua carreira, Vivien teve diversas influências:

Balé Clássico: Beth Rodrigues (sua "mãe de balé clássico") e Madame Darvash (em Nova Iorque).

Jazz Dance - Maíza Tempesta: Considerada uma referência, de quem aprendeu o jazz com roteiro e conteúdo. Rose Calheiros: Com quem teve o prazer de dançar e fazer aulas. O trabalho de Rose a "encantou" e lhe proporcionava uma emoção tão profunda que sentia ter "realizado" tudo. Inês Aguiar: Outra coreógrafa admirada. Roseli Rodrigues (Grupo Raça): Acompanhava e admirava seu trabalho, apesar de uma rivalidade profissional entre Jazz Brazil e Raça na época. Joe Lanteri: Seu primeiro contato com o jazz em Nova Iorque. Redha: Trabalhou em uma coreografia dele e fez aula novamente no Congresso Internacional de Jazz Dance. Fred Benjamin: Maíza mostrava muitos vídeos e referências dele.

Visão pedagógica e desafios: Como professora, Vivien não encontra dificuldade em identificar problemas técnicos, mas sim com a disponibilidade dos alunos atuais. Ela percebe que a facilidade de gravar as aulas faz com que os alunos não se dediquem integralmente a entender a coreografia no momento, preferindo estudar depois. Ela compara com sua época, onde a ausência de gravações exigia uma disciplina e disponibilidade maiores. Vivien também nota uma tendência dos alunos de questionar a impossibilidade de executar um movimento, em vez de se esforçarem para transformar o corpo. Em suas aulas, ela integra técnica e lado artístico, preparando seus bailarinos para uma carreira diversificada em musicais e TV. Ela enfatiza a importância de um professor de dança estudar não apenas o estilo, mas também a anatomia, fisiologia e pedagogia para lidar com as emoções dos alunos. Ela sempre fala sobre a origem e as influências do jazz em suas aulas, trazendo exemplos de suas vivências e incentivando o estudo e a busca por conhecimento.

O futuro do jazz dance: Vivien deseja profundamente que o jazz não morra e que a essência do que ela viveu e aprendeu permaneça viva nas futuras gerações, mesmo com as inevitáveis transformações. Ela espera que haja respeito, carinho e gratidão por aqueles que estudaram e trouxeram o jazz, e que não seja considerado algo "descartável". Ela credita a permanência do jazz à existência de pessoas que amam essa arte e lutam para mantê-la viva, mencionando o Congresso Internacional de Jazz Dance (do qual Marcela Benvegna e Erika são precursoras) como um movimento que "reacendeu" o jazz.

Atualmente, Vivien contribui ativamente para a valorização do jazz. Além disso, ela atua na formação de professores na Escola da São Paulo Companhia de Dança (SPCD), focando no aprofundamento do conhecimento pedagógico, anatômico e fisiológico para a dança.

Tatiana Leão Sanchis, artisticamente conhecida como **Tati Sanchis**, é uma profissional com uma vasta e rica trajetória de 35 anos na dança. Formada em educação física e pós-graduada em áreas afins de comunicação, Tati é professora de dança, bailarina, conhecida por sua paixão, crítica construtiva e profundo conhecimento da história e técnica da modalidade. Seu registro profissional (DRT) foi emitido em 1990.



Início na dança e a descoberta do jazz: Tati começou a dançar ainda criança, explorando diversas modalidades na escola de Betina e Flora Zacarias (Fama), que ela destaca como sua base. Foi na Fama que, aos 14 anos, descobriu sua paixão pelo jazz. Sua professora de jazz, ao perceber seu interesse, a orientou a procurar Joyce Kermann (Joyce), que era a "fonte" do jazz no Brasil na época.

A trajetória com Joyce Kermann: Aos 14 anos, Tati fez uma audição para uma bolsa na escola de Joyce, conquistando 50%. No ano seguinte, obteve 100% da bolsa, o que a inseriu como estagiária na companhia de Joyce. Esse foi o período de seu "início com o jazz dance", no qual as audições de Joyce atraíam multidões. Tati teve a oportunidade de vivenciar os cursos de férias de Joyce, que eram "mágicos" e traziam professores internacionais como Redha. Em uma época sem internet ou YouTube, Joyce proporcionava um acesso inestimável a um universo de conhecimento e nomes especiais. Tati dançou na companhia de Joyce e a acompanhou em trabalhos para a televisão, já que Joyce se tornou coreógrafa do SBT. No entanto, a migração de Joyce para a televisão, afastando-se da energia da companhia, fez com que Tati e outros bailarinos buscassem outros caminhos para dançar artisticamente.

Novos caminhos e a educação física: Nesse momento, Nívea Mesquita, uma aluna de Joyce, criou uma companhia para aqueles que desejavam seguir dançando artisticamente. Tati dançou com Nívea por um ano. Paralelamente a essa jornada na dança, Tati decidiu fazer faculdade de educação física, pois não queria deixar São Paulo (onde já criava raízes profissionais) para estudar dança em outros lugares, como Salvador, a única opção de graduação na época.

A era fitness e o jazz: A faculdade de educação física coincidiu com o boom da ginástica aeróbica no Brasil nos anos 90. Tati, inicialmente apresentada à aeróbica por sua antiga professora, encantou-se e começou a se envolver com o fitness, lecionando ginástica na Runner, a primeira academia de ginástica de São Paulo, enquanto continuava a dar aulas de jazz no estúdio de Joyce e na Fama. Muitos bailarinos de jazz, como Grace Kersch (irmã de Cecília Kersch, que também dançava com Joyce), foram "sugados" pela ginástica aeróbica competitiva devido à sua facilidade em adquirir força, ritmo, flexibilidade e expressão que os ginastas puros não possuíam. Tati também integrou uma equipe de ginástica aeróbica, mas permaneceu por apenas um ano, pois não se considera competitiva. Ela enfatiza que, apesar de todas essas experiências, nunca parou de dar aula de jazz, considerando-o a atividade que mais realizou em sua vida.

Principais influências: As influências de Tati foram diversas e marcantes.

Joyce Kermann: É o nome principal, de quem aprendeu tudo e a quem Tati imitava (inclusive cortando o cabelo curto). Maiza Tempesta (Jazz Brazil): Tinha um trabalho incrível e sua companhia marcou Tati no início da carreira. Rose Calheiros (Steps): Tati a procurou após Joyce se dedicar à TV e a considera uma professora incrível, formadora de grandes talentos como Renata Ruiz, que hoje trabalha com Tati. Roseli Rodrigues (Grupo Raça): Tati passou a ter contato com ela após sair da Joyce e Rose Calheiros ir para a Alemanha, fazendo aulas com Roseli na Steps. Embora admirasse o trabalho do Grupo Raça, a distância a impedia de frequentar as aulas diretamente.

A vertente do jazz de Tati Sanchis: Tati atua em uma vertente de jazz que ela não consegue rotular especificamente, pois o jazz com Joyce nos anos 80 já era híbrido, influenciado por linhas clássicas e danças afro-americanas, e misturado com influências francesas (como Redha). O jazz, para Tati, não é uma sequência de movimentos separados, mas uma contínua transição, como as diagonais e evoluções.

Elementos afro-diaspóricos e o corpo brasileiro: Tati observa elementos da cultura afro-diaspórica em suas próprias produções coreográficas, atribuindo isso à sua influência das danças urbanas, que a provocaram a olhar para as danças negras. Ela lamenta que o jazz atual esteja se descolando dessa base, caminhando "muito voltado para o céu e menos para a Terra", buscando uma coluna mais ereta e movimentos mais "para cima", assemelhando-se ao balé lírico. Ela não acredita que

o jazz deva "retornar às suas raízes", mas sim que a conexão com o chão tem sido perdida na maioria dos trabalhos.

A permanência e o futuro do jazz: Tati acredita que o jazz permanece vivo no Brasil devido a características únicas que, mesmo que se misturem com outras danças (como a técnica clássica ou a liberdade do hip hop), formam um conjunto insubstituível. Para ela, o jazz é a aula de dança mais completa.

Ela considera extremamente importante conversar com seus alunos sobre a origem e a história do jazz, destacando as características fundamentais e os "porquês" dos movimentos. Essa abordagem pedagógica visa garantir que os alunos entendam a profundidade da dança e possam passá-la adiante de forma consciente. Tati observa uma recente retomada do interesse pelo jazz e espera que o futuro traga mais questionamento e pesquisa para manter a vitalidade e a essência dessa linguagem de dança.

Washington Luís Serejo Cardoso, artisticamente conhecido como **Washington Cardoso**, é um renomado **professor, coreógrafo e ex-bailarino** com uma trajetória que se iniciou em 1981 e se estende por mais de quarenta anos na dança.



O Início e a Descoberta da Dança

(Anos 80): Sua jornada começou aos 17 anos, quase por acaso. Em 1981, ele viu uma foto do

mestre americano de Jazz Dance, Luigi, no jornal e, atraído pela estética, decidiu fazer um curso de forma escondida da família. Sua primeira experiência foi um "desastre" devido à falta de técnica, mas ele chamou a atenção de duas meninas que o incentivaram a procurar uma escola. Naquela época, havia muito preconceito em relação a homens na dança.

Um ano depois, em 1982, um reencontro com essas meninas o levou à Escola da Carlota Portela no Jardim Botânico, no Rio de Janeiro. Washington estudava na PUC e passava diariamente pela escola. Um dia, ele "desceu" e encontrou um "mundo mágico" onde decidiu ficar, marcando o início de sua intensa dedicação à dança. Ele não tinha técnica nenhuma e teve que correr muito atrás, fazendo "200 aulas por dia", incluindo balé, para compensar a falta de alongamento.

A trajetória com Carlota Portela e Vacilou, Dançou: Em 1984, apenas dois anos após ingressar, Washington já era estagiário no grupo Vacilou, Dançou, a companhia profissional da Carlota Portela. Essa companhia se apresentava uma vez por ano no teatro com espetáculos diferentes e viajava pelo Brasil.

Seu primeiro professor na escola foi Renato Vieira, então sócio de Carlota, mas Washington se identificou profundamente com a linguagem da própria Carlota Portela. Em 1987, ele começou a dar aulas na escola, após Renato Vieira ter saído em 1986. Inicialmente, não gostava de ensinar, mas aprendeu a apreciar a docência com o tempo. Sua verdadeira paixão, contudo, sempre foi coreografar.

Intercâmbio internacional e influências: Após quatro anos na escola, Carlota o incentivou a estudar fora do Brasil. Washington viajava anualmente para Nova Iorque durante as férias de janeiro, buscando aulas para expandir sua cabeça e técnica. Ele destaca a disciplina "muito louca" dos profissionais estrangeiros e a

diferença no retorno financeiro da dança no exterior em comparação com o Brasil, onde se dança principalmente por amor.

Ele seguiu e continua fazendo aulas com duas pessoas em Nova Iorque: Cecília Martha, uma jamaicana, e Susan Taylor, com quem se identificava por serem de faixa etária semelhante. Washington também teve aulas com Regina Sauer no Rio de Janeiro e com Rose Calheiros em São Paulo, a quem descreve como tendo um jazz "maravilhoso".

A escola de Carlota Portela foi um centro de intercâmbio, trazendo professores americanos como Doug Caldwell, que introduziu o Jazz Lírico nos anos 80 (uma linguagem de músicas lentas e movimentos de adágio), Rick Atwell (o primeiro, em 1985), Michel Assad e Max Stone. Esses intercâmbios também eram facilitados por empresas como a Unique, em Copacabana.

Saída, carreira internacional e retorno: Washington chegou a ser primeiro bailarino da companhia. Em 1995, após 13 anos na escola, ele decidiu sair, pois a linguagem contemporânea estava ganhando força, e ele queria tentar algo "fora dali". Ele viveu nos Estados Unidos e deu aulas na Europa, Japão e Canadá.

No entanto, a doença de sua avó o fez retornar ao Brasil. Ele já havia expressado a Carlota seu desejo de voltar a dar aulas em sua escola, pois não se via em nenhuma outra. Ao retornar, conversou com ela e reingressou na escola, onde permaneceu por mais 23 anos, somando 36 anos de dedicação à Carlota Portela.

O jazz dance nos anos 80 e a linguagem de Washington: Nos anos 80, o Rio de Janeiro fervilhava com companhias de jazz como Bandança, Carlota, Vilma e Victor Navarro. As linguagens se entrelaçavam, e o balé da própria Carlota era visto como contemporâneo na época. Havia uma distinção entre o jazz "popular" para as escolas, usando músicas da moda, e os espetáculos com músicas mais pesquisadas e temas.

A essência da aula de Washington Cardoso é jazz, baseada na estrutura de uma aula de balé clássico, mas com movimentos de jazz (plié, tendu). Ele valoriza o jazz lírico e prioriza em sua aula um aquecimento lógico, com momentos aeróbicos e de alongamento.

Para Washington, o jazz é definido pela sensualidade do movimento, movimentos redondos, linhas de perna, giros e saltos. Ele observa que as coreografias de jazz dos anos 80 eram essencialmente giros, saltos e pernas, com o "swing" de cada coreógrafo. Ele mantém esses elementos em suas coreografias até hoje. As

aulas de jazz tradicionalmente incluíam exercícios de *isolations* (ombro, quadril, tronco, braço, cabeça), giros e saltos, com pouco tempo para a dança livre.

Influências afro-diaspóricas e a questão do preconceito: Washington reconhece que a sensualidade do movimento do jazz vem das raízes africanas. Embora seus professores não falassem muito sobre essa herança na época, ele mesmo pesquisava. Ele chegou a fazer aulas de afro com Valter Ribeiro em Copacabana, destacando a entrega do corpo inteiro e o impacto espiritual dessa dança. Ele percebe que o jazz de hoje é de "cada um" e frequentemente se confunde com o contemporâneo, levando à criação da categoria "LIVRE" em festivais, onde não se sabe qual linguagem está sendo apresentada.

Desafios na pedagogia e o futuro do jazz: Como professor, Washington aprendeu que o tempo é a melhor escola. Ele enfatiza a importância de adaptar a aula ao corpo do aluno e à sua bagagem técnica, em vez de apenas imprimir a própria vontade. O desafio é fazer o aluno dançar e se sentir bem para voltar, ajustando a metodologia para turmas profissionais, senhoras ou adolescentes com diferentes níveis.

Ele critica a atual geração por pesquisar mais no Instagram e na internet do que no próprio corpo, o que ele vê como um "déficit" na compreensão e transmissão da dança. Por isso, ele considera extremamente importante discutir a história e as origens do jazz em suas aulas, para que os alunos entendam os "porquês" dos movimentos.

A Companhia de Dança e expectativas para o futuro: Recentemente, Washington Cardoso realizou o sonho de montar sua própria companhia de dança, buscando um patrocínio. Ele escolheu bailarinos que conheceu em festivais e produziu um espetáculo curto, ensaiado em um mês, que foi filmado e fotografado. Atualmente, a companhia está em hiato, e ele está buscando editais e apoio para garantir respaldo e segurança aos bailarinos para futuras apresentações.

Para os próximos anos, ele espera que as pessoas no Rio de Janeiro (em contraste com São Paulo, que considera mais à frente, mas também complacente) continuem e comecem a pesquisar mais a dança, pois o conhecimento não "cai no colo", exige investimento e estudo contínuo. Ele lamenta a baixa qualidade musical atual (funk, eletrônica) em comparação com as décadas de 80 e 90, o que dificulta a coreografia. No entanto, o jazz permanece vivo, especialmente no cenário pop e internacional, e ele espera que essa vitalidade continue com mais aprofundamento.

Jhean Alex Filó, artisticamente conhecido como **Jhean Alex** atua como professor e coreógrafo, e foi bailarino por 25 anos. Jhean considera que sua área de atuação é mais de **"informação" do que "formação"**, pois compartilha suas vivências como bailarino de jazz, contemporâneo, balé e teatro musical.



Início e sonhos de infância: A história de Jhean Alex é comparada por ele mesmo à de "Billy Elliot" em alguns pontos, combinada com a realidade de um garoto de família pobre, embora não de periferia, da zona norte de São Paulo, em um bairro que hoje cresceu muito. Filho de um militar da tropa de choque de São Paulo (que inclusive apareceu em livros) e de uma mãe doméstica, Jhean sonhava em ser policial ou militar, inspirando-se em seu pai. Ele foi criado em um ambiente com muito machismo e preconceito.

O primeiro contato com a dança (Anos 80): Aos 7 anos, em 1987/1988, Jhean teve seu primeiro contato com a dança através de Michael Jackson. Naquela época, não existiam "danças urbanas", mas sim o breakdance, praticado em "rachas" nas matinês e no metrô. Uma mulher chamada Elisa Maria Martinelli, que tinha uma escola na zona norte, o convidou para participar de um espetáculo dançando uma parte de "Beat It" de Michael Jackson. Elisa ofereceu a ele uma bolsa de estudos em dança, e Jhean, que então praticava karatê e tinha o desejo de ir para o colégio militar, começou a se dedicar à dança escondido da família.

Essa experiência o levou à televisão, participando de programas como o do Bozo e "Boa Noite Cinderela" de Silvio Santos. O contato com as câmeras, o palco e o ritmo o cativaram, fazendo-o largar o karatê. No colégio público, ele enfrentou preconceito e bullying por dançar, em uma época em que termos como "bailarina" ou "brinquinho" (estereótipo para homens na dança) eram usados de forma pejorativa.

A academia Long Life e a mentoria de Roseli Rodrigues (a partir dos 12 anos): Aos 12 anos, Jhean ganhou de seu irmão o presente de ir para a academia Long Life, dirigida por Roseli Rodrigues e Milton. Ele descreve Roseli como uma ruiva maravilhosa de olhos azuis. Seu primeiro professor lá foi Edson Santos, que considera fundamental em sua formação.

Roseli viu algo em Jhean e, após um acidente de bicicleta em que ele luxou o braço (ele ia de bicicleta por falta de dinheiro), ela lhe ofereceu uma bolsa integral para fazer "todas as aulas". Foi ali que ele realmente conheceu o balé e o jazz, fazendo aulas de iniciante, intermediário e avançado, e Roseli ainda bancava seus figurinos, já que o pai não o queria na dança.

Aos 15 anos, Roseli Rodrigues o colocou no Grupo Raça, e Jhean foi um dos bailarinos a obter o DRT (registro profissional) mais cedo em São Paulo, aos 16 anos. Roseli, uma figura que prezava muito pelo profissionalismo e pela longevidade na dança, preparou sua mente para dançar até os 50 anos. Jhean largou os estudos acadêmicos para se dedicar integralmente à arte, devorando o conhecimento de todos os profissionais que Roseli trazia para a escola em workshops e cursos.

Influências e desenvolvimento artístico: Jhean Alex destaca uma série de profissionais que foram cruciais para seu desenvolvimento no jazz:

Em São Paulo: Joyce Kermann, Breno Mascarenhas, Rose Calheiros e Maiza Tempesta. Ele teve contato com todos esses profissionais.

No Rio de Janeiro: Trabalhou com o Grupo Tapias de Gisele Tapias (hoje Flávia Tapias) e teve contato com Susan Taylor (da Broadway), que ele via como inspiração. Também cita Carlota Portela e Cristina Cará como influências.

Outras influências: Erika Novachi e Redha Benteifour também foram nomes importantes.

Luis Arrieta, embora não fosse do jazz, Arrieta o introduziu ao conceito e à emoção na dança, mostrando que o jazz não deveria se limitar apenas ao jazz, mas poderia ter experimentos com o contemporâneo, pois havia pouco material no Brasil.

Jhean considera Roseli Rodrigues uma "arquiteta da dança" e foi sua assistente por anos. Roseli, que começou a dançar mais velha (depois dos 20), tinha uma capacidade incrível de criar movimentos e compreensões para o jazz. Através dela, Jhean descobriu o método Matt Mattox na Itália, percebendo que Roseli já aplicava muitos de seus princípios sem saber.

Ivonce Satie ensinou-lhe sobre as ligações de movimento.

Teatro Musical: Sua vivência em musicais como "Cats" (onde foi protagonista e conheceu bailarinos originais, como Richard) e "New York, New York" (onde estudou Lindy Hop) foi transformadora. Ele aprendeu que o movimento deve "falar algo" e não ser apenas uma sequência cadenciada.

A filosofia de Jhean Alex na dança: Jhean se dedica profundamente ao jazz dance e ao jazz tradicional. Ele os vê como percussores do lírico e do contemporâneo. Seu jazz busca o sentido "latino" do movimento, o que o diferencia do jazz americano e às vezes causa estranhamento lá fora. Ele acredita que o corpo brasileiro tem um "swing" e acentos diferentes, que se move de forma única.

Para ele, é crucial ter um embasamento sólido antes de misturar linguagens. Ele critica a geração atual por ser de "reprodutores de movimentos" que não estudam a fundo nem o "porquê" dos movimentos. Em suas aulas e coreografias, ele valoriza a história e as origens do jazz.

Como coreógrafo, Jhean tem um processo meticuloso: ele escreve um roteiro para sua coreografia, pesquisando a música, o movimento e a ideia para garantir coerência. A música deve se encaixar em sua história e não ser apenas uma canção bonita. Ele busca a dramaturgia, a virtuosidade e a interpretação.

Características do jazz: Jhean busca no jazz uma "fala musical" e a interpretatividade. Os isolamentos de movimentos, que ele considera uma característica marcante e distintiva do contemporâneo. Um "corpo jazzístico" no palco. Ritmo e pulsação do corpo, mesmo no silêncio. Temas e conceitos aprofundados, indo além da estética superficial ou do "show business". Ele lamenta a falta de qualidade musical e a reprodução de movimentos vista nas redes sociais.

Desafios no ensino: Jhean enfrenta grandes desafios como professor. Para ele, muitos alunos, inclusive profissionais, não possuem a base técnica do jazz (como "jazz walk" ou "contratempo"), mesmo após anos de estudo. As escolas, para não perderem alunos, não seguem um processo acadêmico rigoroso (iniciante, intermediário, avançado). Há muitos professores despreparados que copiam aulas e não estudam a fundo a pedagogia e o propósito do que ensinam.

Há uma falta de formação de coreógrafos profissionais no Brasil, levando a obras que são "Frankenstein" de fragmentos de outros trabalhos sem um roteiro ou pensamento claro.

Permanência do Jazz: Jhean afirma que a permanência do jazz até hoje se deu por alguns fatores. A morte de Roseli Rodrigues criou um vácuo no cenário do jazz, mas a necessidade de bailarinos para musicais, eventos e shows manteve as escolas e a demanda.

O Congresso Internacional de Jazz Dance (idealizado por Erika e Marcela) foi um marco, trazendo profissionais estrangeiros e recolocando nomes brasileiros em circulação, fomentando a formação.

Festivais de dança, como de Joinville, mesmo em épocas de pouca premiação para o jazz, ajudaram a manter a dança em movimento.

Atualmente, há um "boom" com a venda de cursos e a pesquisa (ainda que superficial, por vezes). Jhean acredita que o jazz se mantém vivo pelas pessoas que o fomentam e buscam um trabalho de qualidade, mesmo que o cenário ainda oscile e falte formação de público para prestigiar os espetáculos. Ele ressalta a importância de uma "formação decente" para evitar bailarinos lesionados e despreparados.

Jhean Allex continua sendo um defensor apaixonado e um estudioso aprofundado do jazz, buscando elevar o nível da dança no Brasil através do embasamento, da história e da conscientização sobre a importância da formação de qualidade.

Renata Frazão Matsuo, conhecida artisticamente como **Renata Matsuo** é professora, bailarina, coordenadora, assistente de direção em algumas escolas e pesquisadora da dança. Atualmente, ela atua na Ecco, na Grand Petit (estúdio infantil no Tatuapé) e em Jundiaí-SP, nas escolas Mobius e Premier Escola de Dança. Ela se vê mais como coordenadora e organizadora do que como professora e bailarina, dedicando-se a esse papel em quatro escolas.



Início na dança e primeiros desafios (Infância e Adolescência): Renata começou a dançar na escola, no ensino infantil. Sua professora de balé notou seu talento e a indicou para uma escola próxima, onde fez *baby class*. Sua primeira professora de balé acadêmico foi Elaine Silva, diretora do Phalibis. Ela se formou nessa escola, mas enfrentou dificuldades financeiras para pagar todas as aulas que desejava.

Transição para o ensino e busca por formação: Aos 13 para 14 anos, a dona da escola onde estudava, Cleusa Alvarinho, ofereceu a Renata a oportunidade de estagiar como professora de *baby class*. Aos 15 anos, ela começou a dar aulas em escolas infantis, assumindo duas unidades, uma das quais se tornou o grande Colégio Fereguetti, onde atuou por 12 anos.

No início, ela se sentia insegura em sala de aula, o que a levou a buscar aprofundamento. Esse desejo a conduziu à educação física e, antes disso, ao ensino técnico em dança (na escola Pássaro de Fogo, Vila Prudente, com uma bolsa) e, posteriormente, à faculdade. Nesse período, conciliava aulas de dança com a docência.

Carreira como bailarina e coordenadora: Após o ensino técnico, Renata fez uma audição para a Companhia Força e Expressão (que depois virou Companhia Phalibis), dirigida por Elaine Silva. Mesmo com o compromisso da formatura na escola Pássaro de Fogo, conseguiu conciliar e ingressou na companhia. Ela permaneceu na companhia até 2001 e, ao retornar à escola de dança (que antes era uma companhia), começou a atuar como coordenadora pedagógica, um papel que assumiu sem ter plena consciência do que significava, mas que hoje domina sua vida profissional. Na

Phalibis, ela teve a oportunidade de estruturar cursos do zero, incluindo balé clássico (escolha de método) e jazz infantil e juvenil.

Posteriormente, a faculdade, o mestrado e o doutorado consumiram seu tempo, levando-a a se dedicar à pesquisa. Atualmente, ela voltou ao papel de coordenadora, sendo convidada para organizar cursos de balé e jazz em escolas como Grand Petit (onde a dona foi sua aluna), Ecco e Premiere.

O jazz na vida de Renata e suas influências: O jazz entrou na vida de Renata ainda na infância. Roberto dos Santos foi seu primeiro professor de jazz. Ele tinha um jazz que mesclava *street dance* com jazz, e seu grupo infantil, Extravaganz, era muito forte. Renata participou desse grupo, competindo pelo Brasil, dançando em programas como o da Xuxa e na Gimnastrada. Essa experiência, e o sucesso nas competições, a fez se apaixonar pelo jazz, que ela considerava mais democrático e inclusivo para seu corpo, em contraste com os padrões ideais do balé clássico.

Mais tarde, ela se encantou pelo *lyrical jazz* quando foi assistente de Edson Santos na Phalibis. Edson montou uma turma avançada e, ao dançar seus trabalhos, Renata percebeu que era "esse lugar" que queria seguir. A falta de material teórico e metodológico sobre jazz na época também despertou seu lado pesquisadora, motivando-a a ir atrás de conhecimento.

Principais Mentores: Renata destaca algumas pessoas cruciais em sua formação - Roberto dos Santos ("Negão"): Foi quem a introduziu ao jazz e a incentivou a seguir esse caminho, enxergando seu potencial.

Edson Santos: Acreditou em seu potencial como bailarina, especialmente em um momento de angústia profissional, e a levou ao *lyrical jazz*.

Elaine Silva (Phalibis): A primeira a ver seu potencial como professora e a ajudá-la nesse percurso.

Diador e Tio Edu (balé clássico): Professores de balé que a "enxergaram" de forma genuína, preocupados com sua melhora técnica, e com quem manteve um diálogo de troca de igual para igual, apesar de serem seus mestres.

Vertente e filosofia de ensino no jazz: Como professora, Renata se considera generalista com crianças, buscando abarcar todas as possibilidades de repertório motor. No entanto, com turmas de mulheres adultas (até o intermediário), ela se dedica ao *lyrical jazz*, influenciada por Edson Santos. Mesmo transitando por outras técnicas, sua aula é reconhecida como lírica.

Ao avaliar apresentações de jazz, ela busca elementos básicos como a movimentação do tronco a partir do centro, o uso do chão que propicie reverberação do corpo, e a musicalidade nos movimentos. Defende que a música deve favorecer a concepção do trabalho e que o jazz deve ser diverso, ampliando sem perder a base. Ela foca em entender se o corpo vivencia a técnica de base, como os movimentos sincopados e a ideia do *swing*, sem se limitar apenas à técnica clássica do balé. Critica uma preocupação excessiva com a técnica do balé clássico no jazz e defende que o jazz prepara o corpo para o próprio jazz. Ela tem observado um retorno à preocupação com as origens e o estudo do jazz.

Desafios na prática docente: Renata enfrenta desafios significativos. Como desafios culturais, pois em algumas regiões, como o Tatuapé, o jazz ainda é marginalizado, visto como menos importante que o balé clássico, resultando em menor procura por parte das crianças.

Como desafios pedagógicos, está a dificuldade em definir o que ensinar para crianças e o fato de muitos alunos terem uma base construída primariamente no balé clássico (ex: 3 aulas de balé, 1 de jazz), o que dificulta o desenvolvimento da base específica do jazz. Ela busca modificar isso, implementando formações mais robustas em jazz.

Como desafios sociais (pós-pandemia), ela nota que há uma superproteção dos pais, que não querem que as crianças "sintam incômodo" em exercícios de flexibilidade ou força, dificultando o desenvolvimento físico necessário para a dança.

Permanência do jazz: Renata acredita que o jazz permanece vivo no Brasil porque ele se alinha com a identidade cultural do povo brasileiro. Sendo democrático e inclusivo, permite a diversidade de corpos e músicas, e a união da dança com a cultura local. Ela cita Roseli Rodrigues e Rose Calheiros como exemplos de quem soube unir a dança com as culturas. Ela concorda com Marcela Benvegna, que o jazz não morreu, mas se transformou.

Expectativas para o futuro do jazz: Renata prevê que, nos próximos anos, haverá uma tendência de busca por mais estudo e formação sólida no jazz, além dos *workshops*. Ela enfatiza a necessidade de reunir a teoria à prática vivencial e de ter uma "escola" ou um processo de formação estruturado, e não apenas colecionar técnicas de workshops. Ela é esperançosa quanto ao aumento da procura pelo jazz nas escolas, impulsionada por tendências como o TikTok, a crescente popularidade dos musicais no Brasil e uma mudança na visão da sociedade sobre o estilo.

Renan Vinícius Banov Topcio, conhecido artisticamente como **Renan Banov** atua profissionalmente como professor e coreógrafo.



Formação acadêmica e primeiros passos na dança: Renan é formado em educação física pela faculdade FEFISA de Santo André. Ele iniciou sua jornada na dança no balé Quartier Latin de Santo André-SP, sob a tutela de Marisa Balarine. Aos 15 anos, teve seu primeiro contato profissional significativo ao participar de um espetáculo chamado "Beatles Lado B" com Marisa, a quem ele descreve como uma coreógrafa que "tira o melhor da pessoa" e o inspira a enxergar a essência única em cada indivíduo.

Início e paixão pelo jazz: Para Renan, o jazz é sua vida, sendo a razão de todas as suas conquistas, como conhecer países, viajar pelo Brasil e realizar sonhos, mesmo reconhecendo as dificuldades de viver da dança no Brasil. Seu primeiro contato com o jazz como aluno foi com Charles Linhares no Balé da Agnes em Santo André. Charles, um "grande coreógrafo" e "mestre", ensinou-o a enxergar o movimento e sempre o incentivou, dizendo que ele era um "ser de luz". Renan, aos 13 anos, teve o privilégio de estudar ao lado de grandes nomes como Laio e João Pirahy.

Primeiras experiências profissionais e mentores: Sua curiosidade o levou a uma audição para o Criança Esperança em Campinas-SP aos 16 anos, mesmo sendo para maiores de 18. Ele foi um dos 30 selecionados entre 200 pessoas. Vivien Fortes o acolheu e foi como uma "mãe" para ele, oferecendo sua primeira grande oportunidade profissional.

Posteriormente, Renan foi incentivado por Edy Wilson a buscar o Raça Cia. de Dança. Inicialmente, ele enfrentou preconceitos e dificuldades (como a distância de São Bernardo até a Vila Maria e a falta de bolsa). Contudo, ele, que "não gosta do não", atravessava São Paulo diariamente, conciliava a faculdade e economizava para pagar a mensalidade. Após um ano como aluno, ele ganhou uma bolsa de Roseli Rodrigues, um momento que marcou o "início de um sonho".

No Raça, ele começou a estudar com Edy, descrevendo as aulas como maravilhosas, inclusive com a presença do renomado bailarino Luiz Crepaldi. Mais

tarde, Roseli Rodrigues o convidou para suas aulas. Renan foi assistente de Andréa Espósito no sapateado, o que demonstra a amplitude de suas experiências.

O legado do Raça Cia. de Dança e Roseli Rodrigues: O Raça é a "casa" de Renan até hoje, e ele se orgulha de ter sido bolsista e de ter conhecido Roseli Rodrigues. Ele a descreve como uma pessoa de olhar doce, mas que também podia ser "furiosa" em sua paixão por fazer todos dançarem e melhorarem no jazz. Renan ressalta que muitos grandes profissionais do jazz passaram pelas mãos de Roseli, e ele, junto com Jhean, continuam esse legado.

Estilo coreográfico e filosofia do jazz: Renan considera seu jazz plural, não o definindo em vertentes específicas como funk, lírico, tradicional ou moderno. Ele o denomina simplesmente como "jazz". Seu trabalho é influenciado por suas vivências no Carnaval, teatro e musicais, criando uma "egrégora de movimento". Ele busca trazer a brasilidade, trabalhando com a música e a essência do Brasil, pois acredita que isso traz mais verdade, sem desmerecer as construções americanas. Ele aprecia ver como cada corpo se adapta à sua região, citando o exemplo de grupos no Pará que incorporam seu folclore no jazz.

Pesquisa afro-diaspórica e identidade: Renan realizou uma pesquisa profunda sobre a cultura afro-diaspórica para a comissão de frente da Acadêmicos do Tucuruvi. Ele estudou por nove horas com um babalaô autorizado da Nigéria, buscando trazer a história "como ela é" com respeito e verdade. Seu trabalho foi elogiado por manter a "essência jazzística" sem perder o contexto afro. Ele se sentiu tocado por esse trabalho, que inclusive despertou a curiosidade do público e de pessoas ligadas à religião, sendo premiado por veículos de imprensa. Apesar das críticas iniciais, ele se manteve firme em sua proposta, defendendo que o desafio e a saída da zona de conforto geram mudanças e gratificação. Ele afirma que o jazz permeia todas as suas vertentes de trabalho, seja no parque em que trabalha ou no Carnaval, sem perder sua essência "sui generis".

Influências e observações sobre o jazz atual: Renan sempre foi muito curioso, assistindo a ensaios de grupos em festivais como Joinville e Passo de Arte desde os 12 anos. Ele admira a limpeza e o refinamento nos trabalhos de Edy Wilson, que "lapida profissionais". Em Cristina Cará, ele destaca a ousadia e a musicalidade, usando diversas músicas e até mesmo trazendo o "jazz funk" muito antes de ser uma tendência, como em seu trabalho "Improviso Limitado". Ele também reconhece a importância de Érika Novachi e Cristina Cará por seus eventos que "desmistificaram"

e abriram portas para o jazz. Ele menciona jovens coreógrafos como Rafael Trevisan da Ecco e Lucas Martinelli como novas promessas.

Motivação e Missão: Renan se descreve como um "workaholic" e um "louco pelo trabalho". Sua motivação reside na paixão e na crença de que, assim como ele teve oportunidades, outras pessoas também podem crescer na dança. Ele lidera um projeto social com crianças da comunidade de Taboão da Serra, "Sementes de Coração", trazendo-as para o projeto Vearte. Para ele, ajudar os outros é, na verdade, ajudar a si mesmo, um ato de gratidão e reconhecimento dos próprios privilégios.

Ele enfatiza a importância de ouvir e honrar a história de quem o antecedeu, como Roseli, Edy, Marly Tavares, Inês Aguiar e Rose Calheiros. Para Renan, a dança jazz é como uma "teia" onde todos podem entrar, e a história deve ser contada por nossos próprios olhares, com identidade e verdade, sem perder a essência dos que vieram antes. Ele lamenta a falta de "brilho no olhar" e o imediatismo na busca pela dança hoje, onde muitos querem "falar" mas poucos querem "ouvir" os mais experientes.

Marcela Benvegnu Rosolia, conhecida profissionalmente como **Marcela Benvegnu** é jornalista, pesquisadora e consultora. Atualmente, ela ocupa o cargo de Superintendente em Desenvolvimento Institucional na São Paulo Companhia de Dança e na São Paulo Escola de Dança.



Formação acadêmica e trajetória profissional: Marcela é formada em Jornalismo. Sua trajetória acadêmica é rica

e diversificada. Possui especialização em estudo contemporâneo de dança pela Universidade Federal da Bahia (UFBA). Concluiu um mestrado em comunicação e semiótica, onde pesquisou especificamente a crítica de dança dos anos 90.

Realizou uma pós-graduação em gestão de negócios, com foco em competências comportamentais. Obteve uma bolsa para uma mentoria em Harvard, que a fez refletir sobre "por quê dança?". Estudou mídia, comunicação e novos negócios na Universidade da Califórnia, nos Estados Unidos, onde morou por um tempo. Trabalhou na Bloch, uma multinacional de dança, onde compreendeu o "negócio da dança", mas percebeu que seu interesse era fazer "dança com negócios", e não o contrário.

Carreira na dança: Marcela começou a fazer balé aos 4 anos e jazz aos 12 para 13 anos, sentindo-se livre e encontrando sua expressão no jazz. Sua professora de jazz, Renata Matos, é lembrada como uma figura crucial que lhe proporcionou estrutura e base técnica, enfatizando a importância do *plié*, *tendu* e *rond* na barra clássica. Marcela vivia intensamente a dança na adolescência, ensaiando e participando de festivais em fins de semana e feriados.

Ela entrou na São Paulo Companhia de Dança e, após um período como consultora, retornou como Superintendente em Desenvolvimento Institucional para a Companhia e a São Paulo Escola de Dança, um projeto que sua equipe conquistou através de um chamamento público.

Pesquisa no jazz dance: Marcela se dedica a 20 anos à pesquisa em jazz. Sua curiosidade sobre "de onde vem essa dança?" surgiu em sua época de aluna, quando o acesso a informações era limitado. Sua primeira pesquisa formal e publicada

sobre a história do jazz foi em 2004, na UFBA, resultando no trabalho acadêmico "Swing descompassado". Ela descreve o livro "Jazz Dance" de Marshall Stearns como uma "bíblia" que expandiu sua compreensão acerca da dança jazz.

Como jurada e pesquisadora, Marcela observa que os códigos do jazz se misturaram com outras linguagens ao longo do tempo, tornando a definição de estilos como "jazz contemporâneo" um desafio. Ela defende que, embora as metodologias americanas (como Fosse ou Luigi) sejam claras, no Brasil os professores muitas vezes desenvolveram suas próprias formas de ensinar, dada a falta de uma metodologia unificada. Para Marcela, a técnica é fundamental, e passos como o *pas de bourrée* são necessários, não "bregas".

Marcela tenta identificar elementos da cultura afro-diaspórica em produções coreográficas, embora muitas vezes se diluam ou as pessoas não saibam como buscá-los. Ela percebe um aumento de trabalhos que se propõem a ter essa linguagem, abordando temas de luta, racismo e igualdade social, conectando-se historicamente às origens do jazz.

Ela acredita que o jazz não é uma dança "brasileira" como estilo, mas sim um "modo de dançar brasileiro". O corpo brasileiro imprime um "sotaque" e "gramática" próprios ao jazz, sem inventar novos passos ou estéticas.

Para Marcela, o que define o jazz no palco é um "feeling", uma "essência do movimento", uma "unidade" e um "código". Ela categoriza o jazz em cinco vertentes principais para análise: tradicional, moderno (com influências da dança moderna como Katherine Dunham), lírico (não necessariamente lento), teatral (para o mercado de musicais/Broadway) e contemporâneo.

O Congresso Internacional de Jazz Dance e formação: Marcela é uma das organizadoras do Congresso Internacional de Jazz Dance, um evento de imersão que ela compara aos cursos que a pioneira Joyce Kermann já promovia nos anos 80. Ela vê o congresso como uma forma de "plantar sementinhas" e promover a formação, enfrentando desafios como a seleção de professores qualificados (não apenas bailarinos ou coreógrafos), o acolhimento dos participantes para que se sintam seguros e livres de expectativas de perfeição, e a manutenção do engajamento pós-evento. O congresso, em 16 anos, conseguiu posicionar o Brasil na rota internacional do jazz, sendo respeitado por seu profissionalismo e atraindo talentos estrangeiros. Recentemente (ano de 2024), o congresso realizou um evento de jazz gratuito, com o apoio da Lei Paulo Gustavo.

Visão sobre o jazz e desafios futuros: Marcela observa que a dança hoje é validada, entra em editais e o teatro musical a emprega massivamente. Ela acredita que o jazz sobrevive através de pessoas e professores que transmitem seu legado, oferecendo uma sensação de liberdade e verdade aos bailarinos. O principal desafio para o ensino do jazz nos próximos anos é a fidelidade à técnica, o resgate das raízes e o reconhecimento da história e dos mestres que a precederam, como Roseli Rodrigues, Edy Wilson, Joyce Kermann, Rose Calheiros, Vilma Vernon e Marly Tavares. Ela critica o imediatismo e a busca por resultados rápidos em detrimento do processo e da pesquisa.

Lenon Vitorino é seu nome de registro e seu nome artístico. Ele atua profissionalmente como **professor, bailarino e coreógrafo**.

Início na dança e trajetória educacional: Lenon iniciou sua jornada na dança por volta dos 15 anos, ainda na escola. Sua primeira experiência foi com uma aula de jazz que ele, inicialmente, pensou ser de axé.



Apesar da confusão inicial, ele gostou muito da modalidade, que foi seu primeiro contato com uma dança "mais acadêmica".

Após a escola, Lenon buscou um estúdio de dança e, posteriormente, entrou em uma ETEC (Escola Técnica Estadual de São Paulo). Através de uma amiga da ETEC, que era professora em uma pequena escola de bairro, ele voltou a dançar, fazendo balé e jazz, e não parou mais.

Decisão e mudança para São Paulo: Aos 17 anos, Lenon tomou a decisão de se mudar para São Paulo para seguir sua paixão pela dança. Ele havia passado em faculdades no interior de São Paulo (Marília-SP, sua cidade natal), mas percebeu que seu verdadeiro desejo era trabalhar com dança, independentemente do formato. Chegou a São Paulo com 17 anos e entrou no Raça Centro de Artes ainda nessa idade, completando 18 anos na escola.

Carreira como bailarino e professor: Dentro do Raça, Lenon desenvolveu sua trajetória no jazz, balé e contemporâneo. Entre 19 e 20 anos, ele entrou para a companhia de dança do Raça, onde permaneceu por 2 anos. Depois, passou por outras duas companhias, ficando mais 2 anos em cada uma.

Desde 2014, Lenon é professor no Raça. Ele começou ensinando a turma intermediária, avançou para a inter-avançado e, atualmente, leciona para a turma avançada/profissional. Embora inicialmente ensinasse por necessidade financeira, ele descobriu um amor por lecionar.

Principais Influências e Mestres: Para sua formação, Lenon destaca figuras cruciais como: Edy Wilson (Edy) - Foi a pessoa mais importante em sua formação no Raça, seu primeiro contato com o jazz em São Paulo, e quem "selou" o básico de sua técnica e limpeza de movimento.

Roseli Rodrigues - Teve contato com ela por apenas 6 meses, nos últimos meses antes de seu falecimento.

Edson Santos (Edson) - Foi fundamental para ele aprender a ser um artista, e não apenas um bailarino de execução, que era muito preciso, mas colocava "pouco sentimento".

Andréa Spósito, Jhean Alex, Zeca Rodrigues e Érika Novachi - Mencionou Jhean Alex como alguém que o ajudou a se alavancar como bailarino e professor (tendo o auxiliado em aulas) e Zeca Rodrigues, com quem está trabalhando em Cubatão-SP. Expressou grande admiração por Érika Novachi.

Estilo e vertentes do jazz dance: Lenon identifica sua estética como sendo muito mais focada em jazz dance, jazz lírico e jazz contemporâneo. Ele não se considera apto a trabalhar com jazz musical, pois nunca se aprofundou nesse estilo.

Características que definem o Jazz: Lenon destaca as seguintes características do jazz:

Energia do bailarino: A presença e a forma como o dançarino se impõem em cena, com um "corpo jazzístico" e um "suíngue diferente".

Musicalidade: A forma com que a música é utilizada na dança.

Comunicação e "afrente": A maneira direta e frontal de comunicar o tema para o público, chegando às pessoas com mais intensidade.

Passos específicos: Embora existam passos específicos do jazz, ele busca uma forma de ver a dança que vai além desses passos pré-definidos.

Permanência e alcance do jazz: Lenon acredita que o jazz permanece forte devido aos profissionais que continuam a desenvolver a metodologia e a buscar a cena. Ele ressalta que o jazz é uma modalidade que engloba tudo, aceita todos os corpos e não deveria ter preconceito, diferentemente de como se tornou uma "elite de movimento" em certos contextos. Para ele, o jazz é uma dança para todos, similar às danças urbanas que nasceram do povo. Ele também aponta a facilidade do jazz em permear diversos estilos musicais, utilizando diferentes movimentos e agradando o público.

Herança afro-diaspórica e origens: Lenon sempre conversa com seus alunos sobre as origens do jazz quando possível. No entanto, ele reconhece que sua pesquisa e vivência foram "embranquecidas" ao longo do tempo. Por isso, prefere trazer pesquisadores que estudam 100% as raízes afro-diaspóricas e buscam

resgatar a história, tirando o protagonismo branco, pois ele entende que não tem a propriedade total para falar sobre essa parte específica da pesquisa.

Para Lenon, é crucial investir na própria "ciência" e "tradição" do jazz no Brasil. Ele destaca que o contato com a dança no Brasil muitas vezes é tardio, e o corpo do dançarino brasileiro não é o mesmo que o de outros países, que têm acesso a várias modalidades desde cedo. A dança deve ser acessível e prazerosa, trazendo elementos da cultura local com os quais as pessoas têm contato, como axé e forró, que oferecem um vasto campo de pesquisa corporal. Ele não é adepto de consumir apenas o que vem de fora, mas sim de exaltar os profissionais e o trabalho feito no Brasil, que souberam manter as bases e agregar elementos próprios para aproximar a dança do público brasileiro.

Fábio Aparecido Bianchini, cujo nome artístico é **Fábio Bianchini**. Atualmente, ele é empresário e professor de dança.

Início na vida profissional e na dança: Fábio começou a trabalhar muito jovem, aos 12 anos, em uma fábrica que sua irmã possuía. Posteriormente, foi office boy, secretário e balconista em uma farmácia, antes de largar esses empregos para se dedicar integralmente a ser professor de dança.

Sua jornada na dança começou ainda mais cedo, aos 11 anos. Foi convidado por uma amiga da escola para dançar com ela em uma apresentação, após o parceiro inicial ter desistido. Fábio aceitou e, a partir desse momento, começou a fazer aulas e participar de apresentações nessa escola. Inicialmente, ele descreve essa modalidade como "dança livre", não sendo jazz.

Trajectoria na dança e formação: Um ano depois de começar a dançar, ele descobriu a Futura Dance, uma escola de dança que existe há mais de 25 anos em sua cidade. Ele notou que meninos não pagavam para fazer aulas nessa escola, o que funcionava como um incentivo. Lá, Fábio iniciou com aulas de danças urbanas. Após um ano, ele ingressou no jazz e no balé clássico, eventualmente deixando as danças urbanas para se concentrar apenas no jazz e no clássico. Ele iniciou o balé clássico aos 16 anos, um período que considerou tarde para seu sonho de ser bailarino clássico, inclusive no Bolshoi, mas continuou até se formar na linguagem.

Carreira como professor: Fábio começou a dar aulas de dança com apenas 15 anos, ou seja, cerca de um ano depois de entrar na Futura Dance. Sua primeira experiência como professor foi com dança urbana, por ter um pouco mais de experiência nessa área. Após um ano, suas próprias alunas o solicitaram para dar aulas de jazz, e ele aceitou. Ele reconhece que, por ser muito jovem na época, seu trabalho era "muito básico", mas enfatiza que sempre foi um professor que só ensinava o que sabia fazer, tornando o básico correto. Hoje, ele ensina jazz há 18 anos.

Ele é dono da escola **Corpo e Dança**, que já existe há 18 anos. Sua escola oferece diversas turmas de jazz, incluindo juvenil, intermediário, avançado, adulto



iniciante e adulto avançado, adaptando os estilos de jazz aos diferentes níveis dos alunos.

Principais Influências e Mestres: Fábio teve duas professoras que o iniciaram na base do jazz: Jéssica, a dona da Futura Dance, que ensinava o jazz avançado.

Katiuscia, professora do jazz intermediário na mesma escola. Fábio pediu e foi autorizado a fazer as aulas de ambas para aprender.

Ele considera a professora Érika Novachi sua principal referência e professora atual. Há 13 anos, ele segue Érika, que ele considera a maior referência de jazz lírico no país hoje. Fábio se esforça para fazer cursos com ela pelo menos duas vezes ao ano, para se construir dentro desse estilo. Ele não a considera sua professora apenas por ser famosa, mas por segui-la para aprender.

No balé, seu professor foi Tadeu Ribeiro, com quem se formou. Tadeu é uma figura importante na cidade de Fábio, considerado o "pai de todos" na dança local, tendo formado muitos bailarinos. Após a formação, Tadeu se tornou um grande amigo e conselheiro de Fábio, funcionando como um "pai da dança" para ele, oferecendo conselhos baseados em sua vasta experiência.

Estilo e vertentes do jazz dance: Embora trabalhe com diversas vertentes do jazz em sua escola (como o jazz tradicional com os alunos juvenis), Fábio declara que não domina o jazz musical, que considera o mais difícil e exige muito estudo de sua parte.

Sua paixão particular é o jazz lírico. Inicialmente, ele se apaixonou pelo lírico porque buscava algo que mantivesse sua paixão pelo balé clássico, e o estilo de Érika Novachi, com suas "linhas" e desenhos, combinava com essa busca. No entanto, com o tempo, a razão de sua paixão pelo lírico mudou: Fábio tem dificuldade em expressar seus sentimentos verbalmente (chega a chorar ao tentar falar sobre eles) e encontrou no lírico uma forma de trazer tudo o que sente para fora. Ele também se identifica com o lírico porque "é o que seu corpo faz", entendendo que cada corpo tem sua própria forma de dançar.

Características marcantes do jazz: Ao definir o jazz, Fábio destaca a energia no movimento e a explosão, que são essenciais para trazer presença. Ele acredita que o jazz tradicional e sua história carregam essa energia. Ao observar um bailarino ou uma coreografia, ele busca o "corpo de jazz", com uma construção técnica específica adquirida em sala de aula. Ele espera ver no bailarino a noção de trabalho

"*en dedans*", o uso correto do paralelo, do *plié* na movimentação, além de rolamentos, passadas pelo chão que sejam do jazz (não do contemporâneo), explosão, transições, poses, pausas, textura, troca de ritmo, quedas e isolamentos de tronco, ombro, mão, pescoço e cabeça. Mesmo em um *adágio*, ele busca a contração, a explosão (ainda que contínua) e o "desenho do corpo do jazz".

Críticas e desafios no cenário da dança jazz: Fábio expressa preocupação com a atual cena do jazz. Ele observa que muitos jovens professores e coreógrafos, especialmente em cidades pequenas, não estudam a base e a história do jazz. Em vez disso, reproduzem estilos que veem em cursos rápidos em festivais (como o de Joinville), sem entender como o jazz tradicional contribuiu para a construção desses estilos. Isso resulta em bailarinos clássicos, de dança urbana ou contemporânea dançando jazz sem a construção corporal adequada, o que Fábio chama de "corpos que não são de jazz". Ele enfatiza a importância de trabalhar a base: isolamento, quadril, explosões, *plié*, *pas de bourré* no *plié*, contração abdominal, expansão do tronco e braços de jazz, antes de construir a própria dança.

Fábio também vê o contemporâneo "engolindo" o jazz, devido à falta de conhecimento suficiente para usá-lo como um aditivo à técnica do jazz, em vez de substituí-la. Ele defende a construção da identidade própria na dança, apesar de ser um processo difícil e demorado.

Como professor em uma cidade pequena, Fábio enfrenta o desafio da falta de valorização por parte das pessoas, que não conseguem entender ou reconhecer a importância de sua busca por conhecimento em lugares como Nova Iorque.

Fábio acredita que o jazz não tem um "dono" ou um único estilo por país, mas sim "vertentes e muitas histórias", sendo uma soma de muitas danças. Ele usa a metáfora da quadrilha no Brasil, que varia drasticamente de uma região para outra, para ilustrar como o jazz também pode se manifestar de formas diferentes em diversos lugares e corpos, incluindo nos Estados Unidos. Ele argumenta que os corpos de bailarinos de diferentes nacionalidades (paraguaios, argentinos, estadunidenses, brasileiros) têm características distintas (força, técnica, calor, presença), e é belo que o jazz se construa e adapte a esses corpos.

Transcrições das entrevistas da pesquisa



[Entrevistas transcritas](#)