

## HISTÓRIA CONCISA DA DANÇA ISRAELI

### CONCISE HISTORY OF ISRAELI DANCE

Fernando Davidovitsch\*

**Resumo:** Quando se fala em dança israeli, não se está se referindo a um tipo de dança milenar como é a religião judaica. Diferentemente disto, é uma forma de expressão cultural historicamente quase tão recente quanto o Estado de Israel, fundado em 1948. O início da evolução da dança israeli pode ser localizado no final do séc. XIX d. C. e primeira metade do séc. XX d. C., um pouco após começarem as primeiras migrações massivas de judeus em Israel, mobilizadas pelo movimento sionista, o qual trazia como ideia central a necessidade de retorno desse povo à sua terra de origem. O que se denomina como dança israeli são as formas de dança que se constituíram dentro da região de Israel, tanto as derivadas dos vários lugares de onde os imigrantes judeus vieram, quanto aquelas referentes aos grupos étnicos não judeus, que também habitam aquele território. Ela é um grande conjunto que engloba uma pluralidade de tipos de dança. O reconhecimento de que existe uma forma de expressão de dança própria de Israel (ainda que resultante da mistura de informações de outros lugares) é fruto do empenho de uma turma de coreógrafos, que buscavam consolidar uma identidade cultural para este novo Estado. Fizeram isto investindo na estruturação e disseminação da *harkadá* (bailes de danças circulares israeli) e organizando festivais que reuniam os diversos tipos de dança próprios de cada grupo étnico que habitava Israel e as novas formas nacionais de dança que estavam emergindo naquele território.

**Palavras-chave:** Dança israeli. Harkadá. Festivais. Israel.

**Abstract:** When we talk about Israeli dance, we are not referring to an ancient type of dance like the Jewish religion. Unlike this, it is a form of cultural expression that is historically almost as recent as the State of Israel, founded in 1948. The beginning of the evolution of Israeli dance can be located at the end of the 19th century and first half of the 20th century, shortly after the first massive immigration of Jews to Israel began, mobilized by the Zionist movement, which had as its central idea the need for these people to return to their land of origin. What is called Israeli dance are the dance forms that were constituted within the region of Israel, both those derived

---

\* Professor no curso de Dança da Universidade Federal de Sergipe (UFS). Doutor em Artes pela Universidade de São Paulo (USP). Mestre, especialista e graduado em Dança pela Universidade Federal da Bahia (UFBA).

Email: <fernandodavidovitsch@gmail.com>.

from the various places from which Jewish immigrants came, and those referring to non-Jewish ethnic groups, which also inhabit that territory. It is a large ensemble that encompasses a plurality of types of dance. The recognition that there is a form of dance expression specific to Israel (although resulting from the mixture of information from other places) is the result of the efforts of a group of choreographers, who sought to consolidate a cultural identity for this new State. They did this by investing in the structuring and dissemination of harkadá (Israeli circular dances) and organizing festivals that brought together the different types of dance typical of each ethnic group that inhabited Israel and the new national forms of dance that were emerging in that territory.

**Keywords:** Israeli dance. Harkadah. Festivals. Israel.

### 1. *Harkadá: o nascimento, o desenvolvimento e a expansão da dança israeli*

As autoras argentinas Gabriela Wilensky e Paola Freinquel estabelecem divisões históricas sobre os diferentes momentos da evolução da dança israeli<sup>1</sup>, tomando como referência os processos de imigração de distintos grupos étnico-judaicos em Israel desde o final do séc. XIX d. C. De acordo com suas análises, o primeiro momento foi o período que compreendeu o espaço de tempo entre 1882 e 1923, quando aconteceram a primeira, a segunda e a terceira *alioth* (plural de *aliá*<sup>2</sup> – em hebraico, *ot* denomina sufixo de flexão plural de palavra feminina). As *alioth* se deram de forma muito intensa na primeira metade do séc. XX d.C. incentivadas pelo movimento sionista (o termo Sião é referente à parte Sul de uma colina onde Salomão, filho do Rei David, construiu o primeiro templo dos judeus, em 1970 a.C.). Este movimento, liderado por Theodor Herzl (1860-1904), consistia no desejo de tornar Israel um estado soberano dos judeus, visto que os mesmos, por estarem durante séculos dispersos por entre outras civilizações, como um povo sem pátria, viviam sendo alvo de muitas discriminações, isolamentos sociais e perseguições. As *alioth* deste primeiro momento, segundo o recorte destas autores, são, em sua maior

---

<sup>1</sup> Há variações no modo de denominar essa expressão cultural de dança, tais como: dança israeli, dança israelita, dança israelense, dança judaica, dança hebraica (vezes incluindo a palavra “folclórica” no meio desses nomes) e rikudei am (danças do povo, em hebraico). Nas comunidades judaicas do Brasil, o termo mais usual nas formas de comunicação dos praticantes desse tipo de dança é dança israeli. Esta discussão requer uma cuidadosa pesquisa, a qual não é o foco deste artigo. No decorrer da escrita deste texto optou-se em utilizar o termo dança israeli.

<sup>2</sup> *Aliá* é o termo hebraico que se refere ao processo de imigração de judeus da diáspora em Israel.

parte, de grupos que chegavam de regiões como Romênia, Rússia e Polônia, devido aos *pogroms* (ataques violentos aos judeus, que resultam em destruição de casas, negócios e sinagogas) constantes nesses lugares. Estes primeiros imigrantes traziam as danças dos lugares de onde vieram, dentre as quais destacam-se a *hora* (o “h” nesse contexto faz um som de um “r” gutural), da Romênia, a *polca*, da Lituânia, a *krakoviac*, da Polônia, a *circassiana*, do Cáucaso na Rússia, e o *rondó*, de alguns países mediterrâneos europeus. Estas eram executadas em rodas, em ocasiões comunitárias e festivas. Como exposto por Wilensky e Freinquel, o ato de dançar naquele contexto

...dava aos novos imigrantes uma sensação de união e a capacidade de "dançar juntos" em face da adversidade. Assim, a dança permitia-lhes esquecer as amarguras e os conflitos do dia a dia (exílio, falta de recursos econômicos, o conflito político-social com o mandato turco, as dificuldades que a terra apresentava por não estar preparada para a semeadura em pântanos e deserto, entre outros)<sup>3</sup>. (Tradução própria)

Durante um período, cada tipo de dança de cada grupo de imigrantes era executado da mesma maneira como eles faziam em seus países de origem. Esses imigrantes dos distintos lugares se reuniam nas rodas e uns tentavam dançar as danças dos outros, em uma divertida troca de informações. Mesmo com a dificuldade do idioma entre estes, a comunicação pela dança e pelo corpo era uma forma de propiciar a interação e integração entre os membros da comunidade. Com o tempo, foi emergindo um estilo híbrido, formado pela mistura dos elementos destas variadas danças, o qual ficou denominado como *hôra*. Alguns autores preferem chamá-lo de *hora israeli* para diferenciá-lo da *hora* da Romênia. Existia o desejo de dançar em hebraico, de dançar as próprias danças daquela nova sociedade que se constituía naquele território. “Este estilo surgiu como uma necessidade de cortar os laços com a diáspora, onde os novos imigrantes que chegavam ao país antes e depois da criação do Estado se uniam com um objetivo comum: criar uma nova sociedade”<sup>4</sup>. (Tradução própria)

O ambiente de comunidade socialista do *kibutz*<sup>5</sup> trouxe um significado bem peculiar para o sentido de se dançar em roda. Não era apenas a reprodução de uma tradição das

---

<sup>3</sup> WILENSKY e FREINQUEL, 2002, p. 28.

<sup>4</sup> WILENSKY e FREINQUEL, 2002, p. 58.

<sup>5</sup> Kibutz é um tipo assentamento judaico, rural, socialista e sionista. Estes realizam sua subsistência a partir do trabalho do cultivo de terra e criação de animais, gerando produtos (como frutas cítricas, vinhos, trigo, leite, queijo e outros), tanto para o consumo da própria comunidade, quanto para serem comercializados ao

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

Formação em roda, refletindo assim a força de estar junto, unido, onde o grupal transcende o individual. Essa formação está relacionada às dificuldades de cunho social e político que prevaleceram no contexto da criação do Estado. “Juntos é mais fácil” e apesar da diversidade de origens dos imigrantes, a dança existiu como forma de equalizar, de encontrar-se no mesmo círculo com um código comum, com uma força especial. A *hora* os levava a esquecer as dificuldades cotidianas e, em pouco tempo, esta se tornou a dança nacional da nova sociedade. Quem conseguiu viver a experiência de dançar de mãos dadas na mesma roda sabe a energia que emana dela e que chega a cada um de seus participantes. Dançar descalço, mais do que uma característica, é uma realidade da época. Esses imigrantes se estabeleceram principalmente nos *kibutzim*, onde predominavam os trabalhos agrícolas, em pleno contato com a terra. Homens e mulheres dançam juntos e de igual para igual. É um estilo de dança de passos ágeis, rápidos, largos e com saltos, requisitando um espaço amplo para a execução de seus movimentos. Uma explicação para esse costume de usar um amplo espaço é que, naquele contexto, conseguir terras para a criação de novos assentamentos judaicos era um dos principais objetivos dos primeiros colonos.<sup>6</sup> (Tradução própria).

---

mercado. Tais assentamentos foram conseguidos pelo movimento sionista, que organizava uma campanha mundial que chamava judeus do mundo todo para contribuir e fazer doações para a compra de tais pedaços de terra com os governos Otomanos (até 1917) e Britânico (até 1947). Foi nesta estrutura de assentamento que se multiplicou a população de Israel ao longo da primeira metade do século XX que deu condições para a fundação deste como Estado em 1948.

<sup>6</sup> WILENSKY e FREINQUEL, 2002, p. 58-59

Entre os anos de 1924 e 1943, ocorreram a quarta e quinta *aliot* e a *aliá bet* (também chamada de “*aliá ilegal*”), que seria, de acordo com Wilensky e Freinquel, o segundo momento histórico dentro do trajeto evolutivo da dança israeli. Os judeus que chegaram da quarta *aliá* vieram basicamente todos da Polônia e os da quinta vieram de diferentes países da Europa, fugindo do nazismo. Os que vieram na *aliá bet*, ou *aliá ilegal*, chegaram em Israel de forma clandestina, tanto por terra quanto por mar, por causa das proibições impostas pelos ingleses para imigração naquele território. Este período é quando começaram a surgir pessoas interessadas pelas práticas de danças populares e/ou folclóricas existentes no meio de toda aquela pluralidade étnico-cultural de Israel e que queriam seriamente trabalhar de forma mais profissional com aquela variedade de informações. Neste grupo apareceu a primeira geração de professores, coreógrafos e organizadores de festivais e eventos de dança israeli. Nesta turma de percussores pode-se destacar os seguintes nomes: Baruch Agadati (1895-1976), Lea Bergstein (1902-1989), Rivka Sturman (1903-2001), Yardena Cohen (1910-2012), Sara Levi Tanai (1910-2005), Gurit Kadman (1897-1987), dentre outros.

Para as danças de roda, começaram a se elaborar coreografias estruturadas para todos executarem juntos. É nessa proposta que começa a surgir o que hoje se reconhece como *harkadá*, que resumidamente pode ser definida como bailes de dança israeli que juntam pessoas para dançarem uma série de coreografias, as quais, em sua maioria, são executadas em um círculo (há anos criam-se também coreografias de *harkadá* em formato de fileiras). O que difere a *harkadá* do que se fazia inicialmente no *kibutz* pelos *chalutzim* é que suas danças não se realizam espontaneamente com passos escolhidos livremente na hora daquela reunião de pessoas na roda, mas são coreografias estruturadas, com movimentos específicos para músicas específicas. A denominação que se dá para uma coreografia de *harkadá* é *rikud*<sup>7</sup> (tradução: dança). Ou seja, uma *harkadá* é formada por vários *rikudim* (*im*-sufixo para flexão plural de palavra masculina)

O primeiro *rikud* foi criado em 1924, por Baruch Agadati. Tratava-se de uma coreografia elaborada para palco e que depois foi adaptada para ser dançada em roda. Seu título é *Hora Hagadati* para fazer referência ao seu autor. Até hoje dança-se este *rikud* nas *harkadot*. Outros coreógrafos começaram também a criar novos *rikudim* para

---

<sup>7</sup> A palavra *rikud* está bastante atrelada à manifestação cultural da *harkadá*. Quando se faz referência a danças de palco, utiliza-se a denominação *machol* (“ch” faz som de “rr”).

*harkadá*. Uma importante personalidade desta geração de pioneiros, que contribuiu muito nesse sentido, foi Rivka Sturman<sup>8</sup>, que montou diversas coreografias, atualmente integrando o repertório clássico da *harkadá*.

Em 1944, foi realizado o primeiro festival nacional de dança israeli, o Festival Dália (título homônimo ao lugar onde o evento foi realizado: *kibutz* Dália), cujo propósito era juntar os diversos grupos étnicos judaicos e não judaicos que viviam em Israel para uma troca e compartilhamento de informações. Esse festival foi organizado pela turma de percussores da dança israeli, sendo Gurit Kadman a líder dessa ação. Neste festival, todos tiveram a oportunidade de assistir no palco os diversos tipos de danças populares e folclóricas existentes em Israel e houve ali a oportunidade de todos ensinarem e aprenderem as danças uns dos outros (momento interativo que fazia parte das atividades programadas do evento). Coreógrafos de *rikudim* passaram, então, a criar também coreografias para *harkadá* embasadas nas danças desses grupos étnicos, que eles passaram a conhecer naquela ocasião. Nesse momento, começa a se construir o caráter da dança israeli como um conjunto plural de tipos de dança, derivados dessas diversas etnias. Além da *hora*, alguns outros estilos de dança israeli se fixaram no meio do vasto repertório de *harkadá*, principalmente a *debka*, a *ieminita* e a *chassídica* (“ch” na transliteração do hebraico ao português faz som de “rr”). Há também algumas coreografias de *harkadá* derivadas das danças de grupos minoritários que habitam Israel, como a *gruzini*<sup>9</sup>, a *drusa*<sup>10</sup>, a *marroquina*<sup>11</sup>, a *curda*<sup>12</sup>, a *etíope*<sup>13</sup> e outras. Estas, porém, não são tão numerosas no repertório de *harkadá*, conforme as outras citadas. É neste contexto que surgiu o termo *rikudei am* (tradução “danças do povo”) como uma das formas de se denominar a dança israeli. Há quem diga que *rikudei am* serve como termo só para a dança israeli executada em *harkadá*, mas não em palco, assim como também há quem

<sup>8</sup> Nascida na Europa, em 1903, Rivka Sturman chegou a Israel em 1929. Foi membro da Comissão de *Rikudei Am*, que era um grupo de pessoas que passaram a organizar atividades de dança israeli em Israel (hoje poderia ser identificado como uma ONG), e do Departamento de *Rikudei Am*, cujo setor governamental de Cultura e Educação do país oficializou a responsabilidade pelo investimento em projetos de dança israeli no país. Rivka Sturman criou marcantes coreografias de *harkadá*, muito dançadas até hoje, organizou importantes festivais em Israel e viajou diversos países ensinando a dança israeli. Trabalhou como professora desta dança na Universidade de Alaska. Até antes de seu falecimento, em 2001, ela recebeu muitas homenagens e prêmios de honraria por todos os seus feitos e contribuições para a dança israeli.

<sup>9</sup> Derivada dos judeus que vieram da região da Geórgia, na Rússia.

<sup>10</sup> Derivada do povo druso, que é um povo não judeu que vive em Israel.

<sup>11</sup> Derivada dos judeus que vieram de Marrocos.

<sup>12</sup> Derivada dos judeus que vieram da área do Curdistão, que compreende as regiões da Síria, Irã, Iraque, Armênia e Turquia.

<sup>13</sup> Derivada dos judeus que vieram da Etiópia, conhecidos em Israel pelo nome de *falashas*, cujo termo provém de uma antiga palavra etíope que significa “exilado”, “emigrante”..

considere que este serve para todas as ocasiões sendo um absoluto sinônimo da palavra dança israeli.

A *debka* (cuja palavra significa pisada, caminhada, pegada, passo) é uma dança de origem árabe e se caracteriza pelo movimento dos pés, que realizam pisadas fortes durante a sua execução. Conforme explica Wilensky e Freinquel<sup>14</sup>, os passos da *debka* apresentam traços da cultura da maior parte do povo muçulmano, dado que muitas de suas sociedades carregam uma tradição agrícola nos seus modos de vida e costumes, mantendo, assim, um forte contato com a terra. Originalmente, é uma dança própria de homens, que se deslocam em uma fila conduzida por um *rosh* (o cabeça, o líder), o qual indica os passos e as improvisações com os movimentos e com a voz. Um elemento fundamental da vestimenta na *debka* árabe é a bota.

A *debka* foi incluída na cultura da dança israeli (pode-se denominá-la, assim, como uma *debka israeli*), mantendo e descartando alguns destes elementos e incorporando outros. Dentre os elementos que se mantiveram, pode-se destacar as fortes batidas do pé ao chão (ainda que em um sapateado mais simplificado do que o da *debka* original árabe) e o formato musical que acompanha a dança, o qual dá ênfase a instrumentos percussivos e de sopro. Sobre os elementos que se modificaram, adaptando-se aos aspectos característico da *harkadá*, pode-se enumerar: danças que não são mais inteiramente improvisadas, mas que se executam por coreografias estruturadas para músicas específicas; a não presença de um *rosh* para comandar a dança, estando todos na mesma condição hierárquica; a formação não mais especificamente em uma fila, sendo na maioria das vezes<sup>15</sup> executadas em círculos; mulheres dançam, misturadas com os homens, de igual para igual; a não obrigatoriedade da utilização de botas (inclusive, raras vezes se vê alguém vestindo esse calçado para dançar uma *debka* israeli).

A dança israeli do estilo iemenita provém dos judeus imigrantes da região do Iêmen, cujo território ficou sob o domínio muçulmano durante aproximadamente 1300 anos. Viveram por séculos neste lugar sob circunstância de intensas restrições sociais e políticas, ansiando todo o tempo por um retorno a Israel. Começaram a realizar tais imigrações durante os sécs. XIX e XX d. C., com o início do movimento sionista, sendo o maior quantitativo entre os anos de 1948 a 1951, após Israel se consolidar como um

---

<sup>14</sup> WILENSKY e FREINQUEL, 2002, p.35.

<sup>15</sup> Em algumas *harkadot*, em ocasiões esporádicas, os participantes optam em executar coreografias de *debka* em uma fila.

Estado judaico independente. Conforme exposto pelas autoras Curiel e Edelman<sup>16</sup>, pelo fato de terem vindo de distintas regiões do Iêmen (Chaidan, ao norte, Sana, ao centro, e Chaban ao sul), um território relativamente extenso, estes chegaram com diferentes informações de danças daquele país.

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

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

O estilo chassídico na dança israeli surgiu quando coreógrafos se interessaram em montar coreografias embasadas na cultura desse numeroso grupo de imigrantes de Israel (Os próprios chassídicos não dançam a dança israeli do estilo chassídico). As características principais dessa dança israeli são: a utilização de gestos de mãos que se direcionam ao céu, representando um ato de louvor a Deus; a implementação de um estado de alegria

---

<sup>16</sup> CURIEL e EDELMAN, 1993.



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

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

Se analisarmos a fundo esses *rikudim*, é possível reconhecer sua derivação da iemenita, marroquina, árabe, entre outras. Nos seus movimentos encontramos uma forte presença do passo *Teimaní*, com a incorporação de outros mais modernos, assim como movimentos sensuais e femininos e com grande deslocamento. Também é possível encontrar a influência de alguns instrumentos usados no *debka* árabe, como o *tof*. Mas pelas suas músicas e características não conseguimos identificá-los em nenhum outro estilo. Um grande número de *rikudim* criados nos últimos tempos fazem parte desse grupo, que poderíamos reconhecer como um *híbrido*, se quisermos defini-lo de alguma forma, pois é uma soma de passos, músicas, instrumentos de muitos estilos descritos anteriormente. Isso está relacionado à produção de músicas e

canções da moda em Israel, diferentes daquelas do início da história da dança israeli.<sup>17</sup> (Tradução própria)

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

É notória a mudança da dança israeli e seu espírito desde o seu início. Podemos identificar algumas causas de tal fenômeno que influencia as danças em geral e, portanto, o *rikudei-am* em particular: a globalização; as músicas internacionais de rock, jazz, discoteca, etc., tem marcado as danças populares, principalmente aquelas que estão na moda. (...) *Rikudei-am* é, assim, um reflexo não só da sociedade israelense no contexto dos primeiros colonos, mas também da geração da discoteca e também daqueles que atuam há pouco tempo nesse meio, como é o caso dos que trabalham com esta dança atualmente<sup>18</sup>. (Tradução própria)

A dança israeli se desenvolveu, e continua se desenvolvendo, tanto a partir de circunstâncias determinadas por aspectos sociais, políticos e culturais, de âmbitos regional (conforme ocorreu no contexto do *kibutz*) e mundial (como é o caso do fenômeno da globalização), quanto por ações bem direcionadas de um grupo de pessoas que trabalharam para que esta se consolidasse como uma forma de expressão popular genuína

---

<sup>17</sup> WILENSKY e FREINQUEL, 2002, p. 62.

<sup>18</sup> WILENSKY e FREINQUEL, 2002, p. 66.

da cultura do novo Estado. Este grupo construiu uma espécie de movimento cultural sionista da dança israeli. Dentre estas pessoas, pode-se destacar Gurit Kadman, como o principal nome. Ela chega a ser referenciada por muitos autores como “a mãe da dança israeli”. Nascida na cidade de Leipzig, na Alemanha, Gurit Kadman (seu nome em Hebraico) até os seus 20 anos chamava-se Gert Kaufman. Quando chegou em Israel, em 1920, estabelecendo-se inicialmente no *kibutz* Hefziba, já trazia consigo um bom conhecimento e estudo sobre manifestações folclóricas (não apenas alemãs, mas de culturas diversas pelas quais se interessava). Um tempo depois se tornou integrante da aldeia Ben Shemen, transmitindo para a comunidade deste lugar os seus conhecimentos sobre danças folclóricas. Tornou-se professora profissional da área de educação física, assumindo tal título para prosseguir os ensinamentos sobre danças folclóricas com o seu alunado.

Conforme já exposto, Gurit Kadman foi quem criou e organizou (junto a toda uma equipe) todas as edições do Festival Dália, um evento de enorme grau de importância para a história da dança israeli, o qual direcionou muito dos rumos evolutivos que tal expressão cultural teve dali em diante. Foi neste festival onde se evidenciou publicamente as variadas culturas populares de dança que existiam em Israel, abrindo a partir daquele momento o grande leque de estilos que passaram a integrar o *rikudei am*. Gurit Kadman foi também quem começou com as iniciativas de promover cursos sobre dança israeli, propiciando que tais conhecimentos pudessem se espalhar por Israel e mundo afora. Essas ações assumiram a força de um movimento cultural sionista, cujo reconhecimento de que Israel tinha uma forma própria de expressão popular de dança era um dos principais intentos.

Em 1945 (um ano após a exitosa edição do 1º Festival Dália), Gurit Kadman realizou no espaço da faculdade *Seminar Hakibutzim*, de Tel-Aviv, o primeiro “Curso Nacional para *Morim*<sup>19</sup> de *Rikudim*”, que tinha oito dias de duração. Desde este momento, promove-se até hoje, em Israel e outros países, cursos de formação em dança israeli (há, inclusive, alguns de nível profissionalizante, com duração de um ano). Participaram deste primeiro curso, além de pessoas da área da dança israeli, alguns músicos e compositores que deram palestras e fizeram acompanhamentos musicais nas aulas e nas apresentações públicas. Uma grande importância da ocorrência deste primeiro curso foi que ele

---

<sup>19</sup> *Moré* significa professor em hebraico. *Morim* é “professores”, o plural masculino dessa palavra.

propiciou que as pessoas daquela turma se conhecessem, formando uma espécie de família da dança israeli, na qual todos se ajudariam para promover e difundir essa expressão cultural nacional a partir de então. Gurit Kadman organizou esse grupo para se tornar a importante Comissão de *Rikudei Am* (uma espécie de ONG, de acordo com atuais categorias), que passou a se responsabilizar por várias atividades sobre dança israeli no país, como: organizaram *harkadot*, festivais e cursos; publicaram revistas com ensinamentos de *rikudim*, com divulgação de eventos e com textos mais teóricos sobre o assunto; enviaram professores para alguns povoados em Israel; transmitiram pela rádio eventos de *harkadot* e de festivais, dentre outros, narrando os detalhes dos acontecimentos. Dentre alguns nomes que integraram a Comissão de *Rikudei Am*, pode-se destacar, além de Gurit Kadman: Rivka Sturman, Tirza Hodes, Shalom Hermon, Yaacov Levy, Yoav Ashriel, Moshé Itzrak Halevy (popularmente conhecido como Moshiko), Saúl Rosenfeld e outros. Conforme exposto em material didático de um curso para capacitação de professores e coreógrafos de dança israeli, realizado na cidade de Caracas (Venezuela), promovido pelo Centro Social Deportivo Hebraica S. C. (1988, p. 3):

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

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

Em 1949 Gurit começou a publicar uma série de livretos chamados "Habanirkoda". Durante 8 anos, saíram 5 livretos contendo 10 rikudim cada um, com suas notas musicais e letras. Com a publicação desses livretos, criou-se uma linguagem para o rikudei-am, que apesar de ainda não conseguir abranger todos os passos e movimentos possíveis, foi

suficiente para aqueles 50 rikudim. Gurit trabalhou em conjunto com a academia de língua hebraica para criar essa nomenclatura, e até o 5º livreto havia denominação para 11 passos básicos<sup>20</sup>. (Tradução própria)

A dança israeli começou a crescer como forma de expressão cultural de Israel e a se espalhar pelo mundo. Pessoas de outros países vinham a Israel para estudar dança israeli nos cursos ofertados, para levar o aprendizado para o seu meio (na maioria das vezes judaico), e muitos professores israelenses começaram a viajar para outros países para ensinar os *rikudim*. Outros modos de disseminação também ocorreram, como foi o caso na Argentina, em que a judia norteamericana Carolle Iafa introduziu a dança israeli na comunidade judaica daquele país, conforme contado por Wilensky e Freinquel<sup>21</sup>.

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

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

---

<sup>20</sup> CENTRO SOCIAL DEPORTIVO HEBRAICA S. C, 1988, p.6.

<sup>21</sup> WILENSKY e FREINQUEL, 2002.

interesse por tudo o que está relacionado com Israel, assim como o amor por sua cultura<sup>22</sup>. (Tradução própria)

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

Desde que os ideais de liberdade, igualdade e fraternidade, construídos pela Revolução Francesa, instauraram-se no seio do pensamento ocidental, os judeus puderam viver em grande parte do mundo de forma mais igualitária com as outras civilizações. “O lema do movimento iluminista de ‘ser judeu em casa e cidadão na rua’ teve enorme aceitação no meio intelectual judaico”<sup>23</sup>. Com o tempo, grande parte da população judaica foi se interessando pelos hábitos modernos ocidentais, dispersando-se das práticas tradicionais religiosas. Gradativamente, perdia-se parâmetros para o autorreconhecimento grupal entre judeus. Para alguns autores, o movimento sionista ressignificou a noção sobre ser judeu, vinculando-a mais para a ideia de uma consciência étnica do que de tradição religiosa. A união dos judeus espalhados pelo mundo (independentemente de qualquer grau de religiosidade de cada pessoa), que se juntaram pela causa sionista, a qual estimulava que esse povo se unisse e retornasse a seu território

---

<sup>22</sup> KADMAN, 1968, apud CURIEL e EDELMAN, 1993, p. 40.

<sup>23</sup> MALAMUD, 1983, p. 202.

de origem, para construir um lugar próprio onde pudessem viver soberanamente e com segurança, trouxe um novo sentido para a identidade judaica.

A nova identidade poderia ser mantida, por um lado, sem a devoção só de boca para fora a uma religião já privada de atração, numa sociedade materialista; e, por outro, sem apelar para o sentimentalismo dos judeus americanos, que já abandonavam seus costumes do leste europeu. Somente o sionismo, então, estava equipado para preencher o vazio cultural dos judeus, com uma lealdade tanto sólida quanto secularmente étnica. Como a grande maioria dos judeus iria certamente permanecer na diáspora, somente uma ideologia que reconhecesse seu caráter essencialmente étnico os protegeria da desintegração social<sup>24</sup>

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

Além do aspecto religioso a ligação com o Estado de Israel possibilita aos judeus a referência a um território único. Por este motivo as comunidades judaicas da diáspora procuram estreitar os vínculos dos judeus com este país objetivando fortalecer a identificação e fortalecendo a ideia de povo. De acordo com DellaPergolla (2000, p.482) este Estado ‘é um dos polos de referência simbólica mais poderosos da identidade judaica contemporânea e, como consequência, um elemento fortalecedor da existência coletiva dos judeus’.<sup>25</sup>

Na dança israeli, os seus passos técnicos (vários destes derivados de grupos étnicos específicos daquele território), o idioma hebraico, as melodias típicas da região, as letras

---

<sup>24</sup> SACHAR, 1989, p.716.

<sup>25</sup> HEMSI, 2002, p. 20.

que compõem as músicas (vezes se referindo a aspectos geográficos, culturais, sociais e políticos daquele lugar, vezes se referindo a trechos bíblicos, ou outros) e os figurinos de apresentação, que se embasam nos diferentes povos (judeus ou não judeus) que integram Israel, constrói um vínculo direto entre os praticantes dessa dança com este Estado.

Por esses motivos a dança israeli é bastante incentivada nos meios de comunidades judaicas da diáspora em várias partes do mundo, inclusive no Brasil. O modo como a *harkadá* se estrutura propicia o sucesso de sua disseminação em caráter mundializado. Como já explicado, ela é composta por *rikudim*, que são danças específicas para músicas específicas. Logo, uma pessoa que aprende um determinado *rikud*, pode dançá-lo em qualquer *harkadá* de qualquer outro lugar do mundo (seja outra cidade, outro estado, outro país). Esse aspecto da mundialização da *harkadá* foi bem aproveitado até mesmo durante o período de exigência de isolamento social causado pela pandemia do Coronavírus, tendo professores e coreógrafos que as promoviam de modo virtual. Eram *harkadot* em que, cada pessoa, em sua própria casa, dançava em uma roda imaginária o *rikud* que estava tocando na *live*. Houve eventos mundiais, que duravam mais de 24 horas e envolviam pessoas, das mais variadas cidades, países e continentes, para dançarem ali juntos, com suas presenças virtuais, aqueles *rikudim* tocados na hora daquela transmissão ao vivo.

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



videoconferências (como o *Zoom*, o *GoogleMeet*, *Cisco Webex* e outras) se tornou um hábito rotineiro, muitos professores passaram a também ensinar através deste recurso, rompendo fronteiras geográficas. Pode-se participar de *chugim* (aulas com ensinamentos de *rikudim*) ao vivo com qualquer professor de qualquer lugar do mundo.

Todo ano criam-se *rikudim* para integrarem o repertório da *harkadá*. Algumas coreografias conquistam o gosto de seus praticantes, sendo desde sempre dançadas constantemente (como é o caso de *Hora Agadati*, o *rikud* mais antigo, dançado até hoje), e várias outras acabam caindo no esquecimento. A *harkadá* está sempre se inovando e os métodos e meios para o ensino de suas danças têm que sempre estar sendo atualizados também.

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

## **2. O Festival Dália: impulsionando o reconhecimento da dança israeli como uma expressão popular autêntica de Israel**

O ano de 1944 foi um marco na história da evolução da dança israeli, quando se realizou o 1º Festival Dália, um evento que foi definidor de muitos dos rumos que essa expressão popular tomou a partir de então. É quando se pode observar que a dança israeli passou a representar um movimento cultural sionista. A figura protagonista neste

processo foi Gurit Kadman. Tudo começou quando naquele ano ela havia sido convidada por membros do *Kibutz Dália* para criar um espetáculo para a comemoração de *Chag Habikurim* (Festa dos Primeiros Frutos). Para esta apresentação, ela encontrou um enorme espaço aberto no *Kibutz Dália*, o qual tinha o formato de um anfiteatro. Naquela ocasião, Gurit Kadman teve a boa ideia de organizar um grandioso festival nacional de dança israeli naquele mesmo lugar.

Ela almejava que tal festival reunisse os diversos tipos de dança próprios de cada grupo étnico que habitava Israel e as novas formas nacionais de dança que estavam emergindo naquele território, realizando uma grandiosa exposição comunitária. Gurit Kadman mobilizou um grupo de pessoas para auxiliá-la na organização deste evento. Ela e esta turma saíram percorrendo diferentes regiões de Israel para saber quais danças estavam ocorrendo no país.<sup>26</sup> Como contado pela própria Gurit Kadman em seu livro *Am Roked*<sup>27</sup>

Saímos para fazer uma excursão por Israel e, para nossa grande surpresa, encontramos vinte e dois rikudim diferentes que se dançavam em lugares diferentes. A maioria dessas danças veio dos países de origem dos dançarinos. Essa descoberta nos surpreendeu muito, além de nos estimular a nos prepararmos para o encontro dos rikudim.<sup>28</sup> (Tradução própria)

Neste ano de 1944, período em que ocorria a Segunda Guerra Mundial, enquanto se organizava a primeira edição do Festival Dália, começavam a chegar em Israel notícias

---

<sup>26</sup> Desde este momento Gurit Kadman demonstrava ser uma grande interessada em conhecer e estudar a pluralidade e a diversidade cultural existente em Israel. Décadas depois, em 1970, ela criou o “Projeto de Conservação de Danças Étnicas”, que tinha como proposta auxiliar que grupos minoritários que habitavam Israel (como drusos, árabes, curdos, circassianos, etc) não perdessem as referências de suas origens. Kadman vinha observando no decorrer dos anos que a acelerada assimilação cultural de todos esses povos no ambiente do novo Estado poderia colocar em risco o desaparecimento de suas fontes culturais primárias e até mesmo acarretar esquecimentos permanentes. Kadman junto com equipes de filmagem circulou por diferentes povoados, convivendo com muitos deles e fazendo diversos registros em vídeo. Esse projeto também proporcionava assistência direta a esses grupos minoritários, através de profissionais que trabalhavam com eles a conscientização da importância de preservar e não esquecer suas raízes culturais. Incentivavam e davam suporte à formação de grupos de dança nesses povoados, para criação de coreografias específicas de suas próprias culturas. Este projeto, tinha, então, a intenção de manter e apoiar os costumes de cada etnia, estimulando a manutenção de suas práticas em suas próprias comunidades e conservando a memória de suas culturas (em caso de desaparecimento) em registros videográficos e escritos. Em 1982, Kadman escreveu o livro *Rikud Etni be Israel* (Danças Étnicas em Israel), onde ela reúne e expõe os seus conhecimentos acerca desse assunto, ao qual ela se dedicou durante todos aqueles anos.

<sup>27</sup> Tradução de *Am roked* é “Povo que dança”. Neste livro, escrito em 1968, Gurit Kadman fala sobre o desenvolvimento do movimento cultural da dança israeli, os festivais Dália e apresenta algumas coreografias de *harkadá* (descrevendo seus autores, suas origens e os compositores das músicas).

<sup>28</sup> KADMAN, 1968, apud CURIEL e EDELMAN, 1993, p. 26.

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

Este encontro foi o embrião do que se tornaria o movimento cultural sionista da dança israeli. “Aqueles que tiveram a sorte de se encontrar nunca se esquecerão. Foi a gênese do Movimento do *Rikudei Am*. Claro, não sabíamos então que seria um momento histórico e que estávamos testemunhando o nascimento do novo *Rikud Israeli*”<sup>29</sup> (Tradução própria). Neste trecho está evidenciada uma certa distinção que Gurit Kadman estabeleceu entre a nomenclatura *rikudei am* (tradução: danças do povo) e *rikud israeli* (tradução: dança israelense). *Rikudei am* referia-se aos vários tipos de danças dos diversos grupos étnicos (judaicos em sua maioria, mas também não judaicos) que habitavam Israel. Esse todo constituiria o grande conjunto por ela denominado *rikud israeli* (a palavra “dança israeli”, bastante utilizada em comunidades judaicas de muitos lugares diáspora, inclusive no Brasil, pode ser identificada como advinda diretamente deste termo). Atualmente, é bem comum ver os termos *rikudei am*, *rikud israeli* e dança israeli, todos esses, serem tratados como sinônimos.

O resultado exitoso do primeiro Festival Dália motivou a elaboração de uma segunda edição, que já contou com a ajuda da Comissão de *Rikudei Am*, criada em 1945. Tudo estava planejado para acontecer em 1946, porém os tanques ingleses (aquele território ainda era posse do domínio britânico) ocuparam a estrada, bloqueando o trânsito

---

<sup>29</sup> KADMAN, 1968, apud CURIEL e EDELMAN, 1993, p. 27.

de pessoas, e impediram que o evento acontecesse. A segunda edição do festival foi, por isso, adiada para o ano seguinte, 1947. Neste ano havia uma lei do governo britânico de respeitar o toque de recolher, que se iniciava desde o pôr do sol até o amanhecer. Gurit Kadman junto à equipe organizadora do festival enviou uma solicitação ao governo do mandato britânico para abrir uma exceção, ou, ao menos, diminuir o rigor, mas não obtiveram resposta. Mesmo com toda essa dificuldade o evento aconteceu, superando as expectativas de público. O *kibutz* Dália estava preparado para receber 8.000 pessoas, porém chegaram para o evento 25.000. Como destaca Ronen:

Quinhentos dançarinos e 25 mil espectadores permaneceram no anfiteatro do Kibutz Dalia durante a noite, cantando e dançando, transformando a dança folclórica nacional em mais um símbolo da luta pela independência contra o Mandato Britânico.<sup>30</sup> (Tradução própria)

Esta edição foi marcada também por outros fatos, tais como: ocorreram apresentações de dois grupos não judaicos residentes em Israel, como os drusos e os árabes, que foram muito bem recebidos e aplaudidos pelo público. “Foi uma revelação de irmandade e união, pelo menos por uma hora. É a essência desse tipo de evento, cessar por um instante o ódio entre judeus e árabes”<sup>31</sup> (Tradução própria); a dança iemenita começou a se destacar e a despertar o interesse de coreógrafos de dança israeli e do grande público logo após este festival; nesse evento começaram a se consolidar alguns coreógrafos de dança israeli, como, por exemplo, a icônica coreógrafa e ativista da área Rivka Sturman, com suas danças para *harkadá*

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

De onde veio todo esse entusiasmo deles? Para responder a esta pergunta, citaremos três fatores: O primeiro era nacional-artístico: muitos estavam vendo pela primeira vez em nível nacional alguma da

---

<sup>30</sup> RONEN, 1999, p.1

<sup>31</sup> KADMAN, 1968, apud CURIEL e EDELMAN, 1993, p. 28.

nossa arte popular existente. O segundo era social: uma grande comunhão, uma multidão composta de bailarinos e público e uma vista impressionante das montanhas de Efraim. O terceiro fator, o sucesso da organização do Festival, apesar das sérias dificuldades que se interpuseram em nosso caminho.<sup>32</sup> (Tradução própria).

Na terceira edição, realizada em 1952, houve uma atenção à logística da grande quantidade de público, que chegou a somar 50.000 pessoas. Resolveram esta situação ampliando o número de dias de apresentação para melhor distribuir os grupos. O sucesso que o projeto do Festival Dália vinha tendo no decorrer de suas edições chamou a atenção do governo israelense, o qual reconheceu a importância da dança israeli como modo de representação da cultura do novo Estado. Como iniciativa governamental, criou-se o Departamento de *Rikudei Am* dentro do Centro de Cultura e Educação da *Histadrut*<sup>33</sup>, cuja primeira direção foi de Tirza Hodes<sup>34</sup> (1923-). O Departamento de *Rikudei Am* tinha como seu braço de ação a Comissão de *Rikudei Am*, que era, então, quem continuava a efetuar as atividades referentes à dança israeli no país, tendo agora mais estrutura e verba para seus projetos através do incentivo do governo. O Departamento de *Rikudei Am* fomentava a cultura da dança israeli no país, apoiando produções de festivais, criações de cursos na área e viagens de grupos para apresentações no exterior.

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

---

<sup>32</sup> KADMAN, 1968, apud CUIEL e EDELMAN, 1993, p. 29.

<sup>33</sup> Instituição em Israel que centraliza e organiza os trabalhadores. Uma confederação dos trabalhadores de Israel.

<sup>34</sup> Nascida na Alemanha, Tirza Hodes chegou em Israel antes da Segunda Guerra Mundial. É uma importante personalidade que contribuiu muito para o desenvolvimento da dança israeli: integrou a Comissão Nacional de *Rikudei Am*; Foi diretora do Departamento de *Rikudei Am*; Através do Departamento de *Rikudei Am*, passou a organizar e supervisionar cursos para treinamentos de professores de dança israeli; Participou, através do Departamento de *Rikudei Am*, da organização de alguns festivais Dália; Viajou para muitos países fora de Israel (como França, Itália, Holanda e Suíça), acompanhando grupos de dança israeli em eventos e festivais. Foi convidada pelo Ministério de Educação da Bélgica para dar um seminário de 10 dias sobre dança israeli para professores de dança; ajudou a organizar festivais folclóricos em outros países, como um realizado na África do Sul, em 1974.

Poucos sentiram o mesmo que nós, membros da Comissão de Rikudim: um peso enorme no coração, porque na verdade tínhamos nos desviado; não tínhamos trazido ao palco o Rikudei Am, mas sim uma grande exposição de movimentos coreográficos de múltiplas impressões. As danças de Rikudei Am têm uma expressão própria, que surge do sentimento de satisfação e felicidade dos próprios bailarinos, não da sua exibição. Eles estão perdendo seu espírito quando estão subindo no palco de forma artística, para se apresentar ao público. Este é um problema que ainda não foi resolvido em nenhum lugar do mundo; acontece até nas sociedades que têm uma tradição milenar nas danças folclóricas, na música e no vestuário<sup>35</sup>. (Tradução própria)

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

Além disso, coreógrafos e professores de dança israeli muitas vezes recorrem a elementos da moda, propagados pela indústria cultural, como estratégia de chamariz para suas turmas de públicos adolescente e jovem, não muito interessados nas “velhas” músicas e danças tradicionais. No panorama atual da realidade brasileira (possivelmente em alguns, ou vários, outros países isso acontece de maneira semelhante), grande parte dos profissionais da área estão empregados em instituições particulares judaicas e, por isso, existe uma constante pressão para que seus trabalhos contemplem as expectativas de seus superiores (através de resultados como turmas cheias, coreografias com sucesso de crítica etc.). Assim, a clássica virtuosidade espetacular e a utilização de elementos da moda da indústria cultural acabam muitas vezes sobrepondo informações coreográficas fundamentais, que dizem respeito aos aspectos socioculturais de determinada expressão

---

<sup>35</sup> KADMAN, 1968, apud CURIEL e EDELMAN, pp. 33-34.

popular tradicional de dança. Não se sabe aqui se quando Gurit Kadman e a Comissão de *Rikudei Am*, nesta ocasião do Festival Dália, questionaram o desaparecimento da dança israeli dentro do seu próprio circuito de produção coreográfica, se isso era consequência desta mesma raiz causal (relação entre mercado profissional e a dança israeli), ou de outra (sendo então um mesmo problema causado por outros motivos).

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

Em Agosto de 1963 se realizaram em Jerusalém duas reuniões internacionais: “Oriente e Ocidente na Música” e “Encontro da Comissão Internacional Para a Música Popular”. Estes acontecimentos requisitaram a organização de uma quinta edição do festival de dança israeli. “Estávamos obrigados a mostrar a arte de nosso povo, tanto a tradicional como a nova, para estes especialistas de todas as partes do mundo”<sup>36</sup> (Tradução própria). Para esta edição do festival, o *Kibutz* Dália recusou sediar o evento, visto que este exigia muito empenho de trabalho dos membros daquela comunidade, que não estavam disponíveis naquela ocasião. O evento foi, por isso, realizado em Beit Berl, um lugar bonito, que continha também a estrutura de um anfiteatro, porém com dimensões menores que o do *kibutz* Dália. O festival foi de duração de apenas um dia, e teve participação de 2600 dançarinos. Um fato importante nesse evento é que se realizaram “centros de aprendizagem”, onde se ensinavam danças e canções dos diferentes grupos étnicos de Israel, tais como os iemenitas, os curdos, os árabes, os drusos, e as formas nacionais de dança que surgiram dentro do território, como a *hora*.

Para o sexto festival, em 1968, os membros do *kibutz* Dália aceitaram sediar o evento mais uma vez. Esta edição teve como motivo temático a comemoração dos vinte anos de existência do Estado de Israel. Assim como em outras edições anteriores, somou-

---

<sup>36</sup> KADMAN, 1968, apud CURIEL e EDELMAN, p. 36.

se um total de 50.000 pessoas no decorrer de todo o evento, que ficaram acampadas em barracas de diversas cores, espalhadas ao longo de três colinas que rodeavam o gigante evento. A sensação de orgulho nacional sobre uma expressão autêntica de dança do novo Estado estava evidente no ar dos participantes (público e dançarinos) e organizadores. Como expressado por Gurit Kadman:

Se alguma vez houve uma certeza de que “o povo dança”, foi dessa vez, com a extensão dos acampamentos, onde milhares de pessoas dançavam dia e noite, dando gritos de felicidade. Ficamos com a certeza de que esses encontros continuariam fazendo com que a tradição “Dália” não morresse e continuariam a demonstrar que as danças de Israel VIVEM E EXISTEM!<sup>37</sup> (Tradução própria)

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

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

## Referências

CENTRO SOCIAL DEPORTIVO HEBRAICA S. C. *Curso de danza folclórica israelí*. Caracas, fevereiro de 1988.

CURIEL, Dafna; EDELMAN, Beatriz. *La magia del rikud: Guia para Madrijim y Morim de Rikudei Am*. Montevideo: NATIV, 1993.

---

<sup>37</sup> KADMAN, 1968, apud CURIEL e EDELMAN, 1993, p. 38.



HEMSI, Sylvana. *Identidade judaica: significados e pertinência – um estudo sobre jovens judeus liberais*. 2002. Tese (Doutorado) – Departamento de Línguas Orientais, Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas, USP, São Paulo, 2002.

MALAMUD, Samuel. *Os judeus na dispersão e o Estado de Israel*, in: Do arquivo e da memória. Rio de Janeiro: Bloch, 1983.

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

RONEN, Dan. *Israeli Folk Dance*, in: Shalvi/Hyman Encyclopedia of Jewish Women. 31 de dezembro 1999. Jewish Women's Archive, disponível em: <<https://jwa.org/encyclopedia/article/folk-dance-israeli>>, acesso em: 19 de Abril de 2022.

SACHAR, Howard M. *Da ascensão do sionismo ao nosso tempo*, in: História de Israel II. Rio de Janeiro: Kroogan, 1989.

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