



LEGADOS E HISTÓRIAS NEGRAS: o ensino da dança jazz cênica no Brasil e o agenciamento de escolhas

MARCOS PAULO GOMES DE ARAÚJO

Artista-docente-pesquisador. Doutorando em Artes, Culturas e Tecnologias pela Universidade Federal de Goiás; Mestre em Psicologia pela Pontifícia Universidade Católica de Goiás – PUC-GO; Graduado em Educação Física pela Universidade do Estado do Pará (UEPA). Professor de dança jazz no Instituto de Educação em Artes Prof. Gustav Ritter da SEDUC-GO – Goiânia-GO.

VICTOR HUGO NEVES DE OLIVEIRA

Artista. Pesquisador Bolsista Produtividade do CNPq. Professor do Departamento de Artes Cênicas da Universidade Federal da Paraíba (UFPB). Professor Permanente do Mestrado Profissional em Artes (PROF-Artes/UFPB) e do Programa de Pós-Graduação em Artes Cênicas da Universidade Federal do Rio Grande do Norte (UFRN). Professor Colaborador do Programa de Pós-Graduação em Artes, Culturas e Tecnologias da Universidade Federal de Goiás (UFG).

RESUMO

O artigo analisa o ensino da dança jazz cênica no Brasil, examinando como escolhas pedagógicas refletem processos históricos de exclusão e negligência de saberes, especialmente aqueles ligados às contribuições das comunidades afrodiaspóricas. A partir de revisão bibliográfica, análise de registros audiovisuais e entrevistas com pioneiros do jazz no país, adota-se como referencial teórico discussões sobre colonialidade, racismo estrutural e validação de saberes corporais no campo da Dança. O principal objetivo é problematizar os critérios de legitimação dos saberes corporais na formação em jazz cênico, identificando a predominância de metodologias eurocêntricas, como o balé clássico e a dança moderna, em detrimento de elementos afrorreferenciados, como polirritmia, policentrismo e improvisação. Metodologicamente, o estudo combina análise documental e entrevistas semiestruturadas, buscando compreender como instâncias pedagógicas perpetuam ou contestam padrões excludentes. Os resultados evidenciam a necessidade de ressignificar a formação em jazz cênico, valorizando a multiplicidade cultural de suas origens, como estratégia para combater apagamentos históricos e consolidar uma identidade brasileira para a modalidade.

PALAVRAS-CHAVE:

Dança jazz. Ensino. Racismo. História.

LEGACIES AND BLACK HISTORIES: the teaching of stage jazz dance in Brazil and the agency of choices

ABSTRACT

This article discusses the teaching of stage jazz dance in Brazil, focusing on how pedagogical choices reflect historical processes of exclusion and the marginalization of certain knowledge, especially afro-diasporic contributions. Through a bibliographical review, audiovisual records, and interviews with pioneers of jazz in Brazil, the study reveals the predominance of eurocentric methodologies - particularly classical ballet and modern dance - in contrast to afro-referenced elements such as polyrhythm, polycentrism, and improvisation, which are essential for authentic jazz dance. The text highlights the historical erasure promoted by coloniality and structural racism and underscores the need to value and incorporate other forms of knowledge in dance education. The research emphasizes the importance of critically recognizing the cultural legacies of jazz and fostering pedagogical practices that reinterpret and represent its plural origins. It concludes that critical pedagogical reflection is fundamental for confronting exclusionary patterns and consolidating a unique identity for Brazilian stage jazz dance.

KEYWORDS:

Jazz dance. Teaching. Racism. History.



INTRODUÇÃO

No ensino formal de práticas corporais como a dança, um conjunto de saberes são selecionados para serem transmitidos e ensinados pelos/pelas docentes, em detrimento de outros que são, por vezes, excluídos ou que são historicamente negligenciados. É sabido que a exclusão de determinados saberes no processo de transmissão de conhecimentos artísticos ou culturais não se dá de forma neutra, mas deriva de fatores políticos, epistemológicos e históricos que culminam na ausência de uma perspectiva técnica diversificada, na constituição de trajetórias formativas que não compreendem a história como princípio constitutivo da arte e no descolamento das práticas artísticas como ambiências de produção de discurso, poder e representatividade.

Reconhecemos que, se de um lado, o contexto das práticas artísticas possui inúmeros fatores em comum no processo de validação dos conhecimentos, de outro lado, cada linguagem artística estrutura um conjunto de particularidades no que tange aos processos de seleção e compartilhamento dos saberes. Por isso, nesta pesquisa, interessa-nos refletir acerca dos mecanismos e dos critérios que legitimam certos saberes corporais e desautorizam outros no campo dos Estudos em Dança, especificamente acerca da dança *jazz* cênica, cuja trajetória no Brasil revela tensões profundas – entre visibilidades e apagamentos culturais.

Observamos que, no contexto do ensino dessa linguagem¹, determinadas contribuições – especialmente aquelas oriundas das culturas afrodiaspóricas – têm sido sistematicamente invisibilizadas ou subvalorizadas. Por isso, partimos da seguinte problemática: “como a formação técnica da dança *jazz* cênica no Brasil foi historicamente marcada por processos de apagamento e exclusão das contribuições afrodiaspóricas, e de que forma o ensino dessa linguagem artística ainda reflete – ou pode resistir – às lógicas coloniais de seleção e validação de saberes corporais?”.

Nesse sentido, este texto tem a intenção de compartilhar discussões acerca das escolhas realizadas nos processos de ensino da dança *jazz* cênica, destacando, sobretudo, a invisibilidade, historicamente produzida, das contribuições culturais das comunidades afrodiaspóricas para a constituição dessa dança e ressaltando o quanto a colonialidade², o racismo e a branquitude podem ser identificados e devem ser combatidos, com atitudes que promovam o conhecimento histórico, político e artístico.

1 O contexto a que nos referimos neste estudo diz respeito ao ensino da dança *jazz* em escolas de dança, cursos livres e de curta duração onde essa linguagem tem presença significativa.

2 A colonialidade é a estrutura de poder que se estabeleceu com a expansão europeia e continua a moldar o mundo contemporâneo, transcendendo a fase formal do colonialismo e operando através de hierarquias raciais, econômicas, de gênero e de conhecimento. O pensamento decolonial busca entender e superar essa lógica, propondo opções que desvinculem da matriz colonial para construir futuros pluriversais (Mignolo, 2017; Quijano, 2005).



Metodologicamente, para compreendermos a constituição dos legados da dança *jazz*, mais especificamente no Brasil, realizamos um levantamento de dados em artigos, livros, revistas especializadas, vídeos em plataformas digitais e entrevistas sobre a história do ensino de dança *jazz* no Brasil³. O campo de abrangência das entrevistas é composto por um grupo de oito pessoas a partir do qual se realiza a análise dos discursos. Tais pessoas participaram dos momentos iniciais da dança *jazz* no Brasil e contribuíram/contribuem com a disseminação dessa linguagem da Dança pelo país. Levamos em consideração suas histórias, vivências e contribuições com a dança *jazz* em nível nacional.

As pessoas entrevistadas residem nas cidades de São Paulo/SP, Rio de Janeiro/RJ e uma na Ilha de Itaparica-BA. Da cidade de São Paulo/SP: Rosely Fiorelli⁴ e Maiza Tempesta⁵. Da cidade do Rio de Janeiro-RJ⁶: Marly Tavares, Regina Sauer, Nadia Nardini, Vilma Vernon e Thereza Mascote. Da Ilha de Itaparica-BA⁷: Eusébio Lobo. Quanto ao foco geográfico, elucidamos que as interlocutoras tiveram suas experiências com *jazz* predominantemente na região Sudeste do país, onde o movimento artístico relacionado ao *jazz* foi e ainda é fomentado, por mais que algumas hoje morem em outros lugares, como o professor Eusébio.

Esse conjunto de pessoas vivenciaram o *jazz* em suas e em outras cidades pelo Brasil, tiveram oportunidade de estudá-lo nos Estados Unidos e de compartilhar esse conhecimento ora em espetáculos e trabalhos artísticos, ora em cursos nas escolas onde atuaram e/ou atuam. Suas histórias prévias com a Dança antes do *jazz* incluem formação em balé clássico, em sua maioria, e - em algumas outras - danças cênicas, como a dança moderna.

A escolha por pessoas que participaram dos primeiros momentos do *jazz* no Brasil dá-se aqui como uma forma de registrarmos a maneira como essa linguagem da Dança foi inicialmente ensinada/aprendida e, posteriormente, difundida pelo país, bem como para demarcar ideias que foram disseminadas, quanto ao ensino de *jazz*.

³ Pesquisa de doutorado em andamento na Universidade Federal de Goiás.

⁴ Entrevista de pesquisa, concedida no mês de agosto de 2024, na plataforma Google Meet.

⁵ Entrevista de pesquisa, concedida no mês de agosto de 2024, na cidade de São Paulo-SP.

⁶ Entrevista de pesquisa, concedida no mês de outubro de 2024, na cidade do Rio de Janeiro-RJ.

⁷ Entrevista de pesquisa, concedida no mês de outubro de 2024, na Ilha de Itaparica-BA.



PISTAS SOBRE DANÇA JAZZ NO BRASIL

A dança *jazz* tem muitas particularidades, metodologias e vertentes que são consequências de uma trajetória com muitas nuances ao longo dos anos. Ela nasce nos Estados Unidos da América a partir de motrizes de ascendência africana produzidas por pessoas escravizadas durante o período da exploração colonial. Essa dança ainda hoje é ensinada em muitos lugares do mundo, inclusive no Brasil.

O *jazz* se consolida entre o final do século XIX e o início do século XX inicialmente como uma dança social e, posteriormente, a partir da década de 1950, como uma dança cênica (Guarino; Oliver, 2015; Stearns; Stearns, 1994). A fase cênica/moderna é o momento em que a dança passa a ser transmitida formalmente em escolas e estúdios, adquirindo diversos nomes e vertentes. Aos poucos, o *jazz* cênico torna-se uma das danças mais influentes nos EUA e transforma a experiência coreográfica daquilo que, anteriormente, era realizado pelas pessoas em eventos culturais abertos, salões, bailes e festas, em uma prática teatral.

Como resultado da fusão de diversas danças diaspóricas, o *jazz* adquiriu características distintas ao ser adaptado para o palco e, conseqüentemente, em seu processo de ensino e disseminação, já que passou a incorporar elementos das danças cênicas já praticadas nos Estados Unidos, como a dança moderna estadunidense e o balé clássico (Araújo; Oliveira, 2023).

A vertente cênica é derivada da versão autêntica dançada especificamente com música *jazz*, foi trazida ao Brasil no final da década de 1950 e início da década de 1960, com o advento da introdução de musicais segundo os modelos da Broadway, para os quais foram contratados bailarinos/as e coreógrafos que eram especialistas em *jazz* e tinham seus nomes reconhecidos nos Estados Unidos, como JoJo Smith e Lennie Dale (Mundim, 2005).

No Brasil, nessa época, a dança cênica considerada profissional era o balé clássico. Os/as profissionais da época precisaram aprender *jazz* para serem aceitos nos trabalhos artísticos que passaram a demandar cada vez mais pessoal com formação em *jazz dance*, conforme



informação dada em entrevista concedida por Joyce Kermann (*in memoriam*) à *Revista Dança Brasil (Dança Brasil Oficial, 1991)*. Nesse contexto, para facilitar a aprendizagem da linguagem do *jazz*, vários recursos foram utilizados, inclusive de aproveitamento do vocabulário sistematizado do balé clássico, o que criou uma relação, até certo modo, de dependência e acomodação entre essas linguagens coreográficas, em detrimento das vastas possibilidades de abordagens do *jazz*.

Os elementos sociais observados anteriormente entre africanos e africanas, afro-americanos e afro-americanas, e outros dançarinos e dançarinas, como interação, improvisação, cantos de chamada e resposta, as danças em círculo ou as danças em dupla realizadas nos grandes salões de festa passaram a ser substituídas pelo ato de dançar para uma única frente, seja um espelho na sala de dança, uma câmera na gravação de um filme ou um palco italiano de frente para uma plateia, o que ocasionou alterações quanto à interação social das pessoas que dançavam.

É crucial ressaltar que não apenas as características sociais foram apagadas; em certos casos, alguns elementos da estética afro-americana, como o balançar dos ombros, a semiflexão dos joelhos e/ou o movimento dos quadris foram alvo de tentativas de anulação (Seguin, 2017).

Essa perspectiva reflete uma forma de apagamento cultural que buscou suprimir a origem de uma expressão orgânica que tem suas raízes em momentos celebrativos e sociais da comunidade negra. É importante ressaltar que esse apagamento é uma das características da colonialidade, que continua a impactar o processo formativo em dança até os dias atuais (Souza, 2020).

Apesar de a improvisação ser uma característica marcante no *jazz*, com o passar dos anos, ela perdeu espaço para propostas coreográficas previamente estruturadas por conjuntos de pessoas ou por um/a dançarino/a, o que ganhou destaque nos palcos e filmes, e descaracterizou um fundamento de extrema importância e dinamismo derivado das danças afrodiaspóricas.

Certamente, podemos considerar que, pelo fato de a dança *jazz* resultar de um complexo fenômeno de hibridização de vários tipos de dança, como as danças africanas, indianas, o balé clássico, a dança moderna e outras vertentes de dança *jazz* autêntica⁸, a constituição de um vocabulário de movimento com finalidade cênica resultou em inúmeras vertentes de dança *jazz* cênica, dentre as quais destacam-se: a dança *jazz Broadway* e dança *jazz* moderna/clássica/tradicional, dança

⁸ É considerada como dança *jazz* autêntica a que era/é executada com os movimentos das danças afrodiaspóricas e vernaculares ao som de música *jazz*.



jazz comercial, dança *jazz* contemporânea, dança *jazz* latina, dança *jazz* lírica, dança *jazz* pop e dança *jazz* da Costa Oeste dos EUA (Guarino; Oliver, 2015) (Nogueira, 2021).

Vale lembrar que ainda permaneceram/permanecem em algumas vertentes da dança *jazz* características que reforçam e demarcam culturalmente heranças constituintes da ascendência cultural afro-estadunidense. É sabido que alguns elementos da dança *jazz* remontam às danças e às estéticas de ascendência africana. Conforme Sheron Wray (*apud* Guarino; Oliver, 2015) ressalta, a dança *jazz* “é centrada em quatro princípios derivados da estética africana: ritmicidade, uma formidável relação com a música, improvisação e dinâmica de apresentação” (Wray *apud* Guarino; Oliver, 2015, p. 12, tradução nossa). Além disso, a polirritmia e o policentrismo parecem ser elementos centrais na identificação da ascendência africana da dança *jazz*, constituindo parte do legado artístico do povo preto estadunidense que se espalhou pelo mundo.

A polirritmia é a conectividade entre expressão física e interpretação do movimento de dança misturado com os ritmos cruzados e acentos dentro da música. O policentrismo é a destreza de subdividir os movimentos do corpo usando suas diferentes partes ao mesmo tempo. A improvisação é a imediata expressão de dança e movimento sem preparação, criando uma conexão espontânea, física e emocional com a música (Henry; Jenkins, 2019, p. 14)⁹.

É possível perceber que houve uma invisibilização dos elementos que caracterizam o *jazz* como uma dança com raízes afrodiaspóricas, em detrimento de uma valorização da presença das técnicas eurocêtricas e colonialistas na composição e estruturação dos elementos de transmissão (Oliveira, 2021). Aqui, apontamos a necessidade de divulgação e de conhecimento da história e da importância de se ensinar sobre a ascendência histórica da dança, reforçando o viés político de combate ao racismo e à colonialidade.

⁹ “Polyrhythmics – the connectivity between the physical expression and interpretation of dance movement to the intricate, crossed rhythms and accents within the music. Polycentrism – denotes the dexterity to subdivide the body movements, using differing parts of the body at the same time. This quality is aligned to the differing layers and sounds in the music and musical instrumentation. Improvisation – the immediate expression of dance and movement without preparation, creating a spontaneous physical and emotional connection and individual creative expression to the music”.



QUESTIONANDO PROCESSOS DE SELEÇÃO E DISCURSOS

Em algumas aulas de *jazz* tanto no Brasil quanto nos EUA, é possível perceber a utilização massiva das nomenclaturas e dos princípios do balé clássico de origem europeia e da dança moderna estadunidense, de antes de Katherine Dunham, em detrimento de vivências, movimentos e estéticas afrorreferenciadas. Há diversos motivos para a utilização dos termos e movimentos canônicos, visto que, por muitos anos, o *jazz* foi ensinado levando-se em consideração as duas principais linguagens de dança nos EUA, com a justificativa de que elas já existiam antes da concepção do *jazz* para o palco e de que auxiliariam na compreensão dos movimentos e técnicas que estavam sendo concebidos.

No Brasil, houve e ainda há a ideia de que o balé clássico não é utilizado apenas devido ao vocabulário técnico sistematizado. Ainda paira a ideia de que aprender/saber balé é uma condição para se dançar *jazz*. Isso ficou constatado em falas como de Marly Tavares (2024) que ensina *jazz* há muitos anos e revela que: “você tem que ter uma técnica clássica [...]. Como é que você vai fazer um *jazz* bonito? Como é que vai ter linhas bonitas, dançar bonito sem ter uma base clássica. Que é a base de toda dança, que eu acho”. Por sua vez, Rosely Fiorelli (2024) pontuou que “o *jazz* exige que você tenha uma capacidade básica. A técnica do balé clássico para executar bacana o que você está fazendo”.

Percebemos, na fala de ambas as profissionais, a importância concedida à técnica do balé clássico, que proporcionaria bons resultados para o *jazz*. Essas falas são resultado de uma história da dança em que o balé clássico era considerado a “verdadeira dança”. Entendemos que o balé tem sua contribuição em diversas valências técnicas e artísticas; no entanto, há outras possibilidades na dança que, aliadas ao *jazz*, uma linguagem aberta, poderiam colaborar no trabalho pedagógico e nas práticas de ensino.



Certamente, é importante destacar que as duas professoras trabalham com *jazz* há muitos anos e carregam um histórico de produção coreográfica respeitada no país. Não queremos aqui demonizar o balé clássico ou condenar à fogueira as interlocutoras, mas estimular a reflexão acerca da existência de discursos sobre a valorização de práticas eurocentradas de corpo, tal qual o balé clássico, e o apagamento das danças afrodiaspóricas nos processos de ensino do *jazz*.

O tempo passou, metodologias diversas foram criadas, mas as nomenclaturas predominantemente utilizadas nas movimentações ainda são as do balé clássico e da dança moderna. Entendemos que há movimentos que foram adaptados a partir do diálogo com essas duas linguagens canônicas, mas vale salientar que também existem movimentos adaptados de outras linguagens da Dança – que foram incorporados ao *jazz* sem nomeação.

O balé clássico tem sua parcela de colaboração artística no processo de construção da dança *jazz* em sua fase cênica, mas nos parece fundamental compreender que a dança *jazz*, mesmo sendo resultado de uma fusão e de um processo transcultural, pode ser compreendida como arranjo de possibilidades e assegurar a fratura de uma forma de pensamento hegemônica que nos induz a acreditar no processo monolítico de concepção dessa linguagem da Dança.

O termo *transculturização*, segundo Hannerz (Hannerz, 1997), foi utilizado pela primeira vez por Fernando Ortiz, na década de 1940, no livro *Cuban Counterpoint*, designado como “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, 1947 *apud* Hannerz, 1997, p. 28).

Apontamos que vivenciar uma experiência corporal transcultural como o *jazz* pode proporcionar uma compreensão de mundo diferenciada, não apenas pelas técnicas de movimento historicamente construídas, mas sobretudo por meio da interação com movimentos históricos, políticos e criativos disruptivos. Entretanto, o que temos, de forma ampla, é uma dança com raízes africanas, produzida em contexto de diáspora, que encontra com danças de outros países, como as danças indianas, e que passam a ser deslocadas para dentro de teatros e *sets* de filmagem. Depois de algum tempo, essa dança torna-se ensinável, levando em consideração as técnicas de ensino do balé e da dança moderna. E até os dias de hoje essas modalidades de dança são a base para muitas aulas, e as demais danças são deixadas de lado no processo de ensino.



Nesse sentido, podemos afirmar que houve e ainda há um embranquecimento da Dança, a ponto de autoras como Robinson (2015) mencionarem que houve um “refinamento” dos movimentos que eram considerados por alguns como primitivos. No Brasil, o *jazz* como dança cênica, começou a ser ensinado não nos moldes da dança *jazz* autêntica, mas já como uma forma de dança resultante de processo transcultural e com grande influência do balé clássico e da dança moderna estadunidense, visto que a dança *jazz* foi trazida para a implantação de musicais do estilo Broadway. A formação de bailarinos de *jazz* passou a acontecer nas escolas de dança com todo o formato embranquecido estadunidense, e até hoje parte dessa herança ainda é propagada produzindo uma ausência de reforço político, histórico e racial sobre as origens e os princípios da dança, e descaracterizando, nas práticas de ensino, o espaço de reforço das ascendências e fundamentos do jazz como performance cultural.

DANÇA JAZZ: PERFORMANCE CULTURAL E FORMAÇÃO PROFISSIONAL

A dança *jazz*, mais do que uma forma de expressão artística, é um fenômeno de transferência vital (Taylor, 2013). Ela transmite técnicas e metodologias, mas também carrega consigo uma história rica, repleta de narrativas de luta, superações e inovações. Reconhecer e documentar os contextos específicos que moldaram a dança *jazz* é essencial para compreender sua fundamentação.

Ao considerarmos a performance como “um objeto e/ou forma de operar o conhecimento que transita pelos estudos transculturais e étnicos” (Taylor, 2013, p. 27) e que conta com o corpo na



transmissão do conhecimento (incorporação), entendemos a importância do estudo da dança *jazz* no campo das performances culturais.

A relevância desse assunto não se limita à simples necessidade de documentação, análise e diálogo sobre os temas envolvidos na arte das performances culturais. Ela também está ligada à oportunidade de estreitar laços entre artistas e instituições acadêmicas, criando assim uma possibilidade de resignificação que pode fortalecer e valorizar o conhecimento acumulado e vivenciado ao longo da história.

A dança *jazz* como uma performance, na perspectiva cultural, necessita ser estudada, discutida, refletida e não apenas repassada e reproduzida. Há uma história, um contexto que conduziu à codificação de movimentos que são transmitidos, construídos, des/re/construídos. É importante compreender as formas de transmissão e perpetuação da cultura da dança *jazz*, e as implicações artísticas, políticas e estéticas das decisões identificadas ao longo do tempo para que sejam continuamente seguidas por reflexões e produções acadêmicas, buscando promover um entendimento mais profundo dessa expressão artística.

A dança *jazz* pode ser compreendida considerando suas origens históricas, sociais e políticas, as quais são refletidas nos movimentos dos/das praticantes dessa linguagem. Esses movimentos não só são organizados pelo ambiente em que ocorrem, mas também exercem influência nesse contexto ao longo do tempo, transmitindo uma cultura em contínuo desdobramento, como ocorre com qualquer outra forma de expressão na vida social e cultural humana.

O ato de ensinar possui características que refletem na sociedade e influenciam politicamente os comportamentos de todos os envolvidos nesse processo. A performance do ensino dessa dança, com suas técnicas variadas, influências diversas e figuras importantes ao longo da história, demanda análises que não sejam um fim em si mesmo, mas que permitam a continuidade do conhecimento corporal que há muito tempo existe, embora pouco documentado.

É importante lembrar o que diz Richard Schechner: “Os estudiosos e artistas da performance necessitam sempre permanecer ativamente críticos dos ‘deuses mortais autodenominados’. Devemos imaginar, inventar e performar formas alternativas de tornarmo-nos nós mesmos” (Schechner, 2014, p. 725). Nesse sentido, vale destacar a intenção de criticar e refletir sobre



as práticas vigentes no ensino da dança *jazz*. Questionar as formas de ensinar e investigar os motivos pelos quais são utilizadas certas abordagens, destacando os pontos significativos das dinâmicas de ensino e de aprendizagem, visando, com isso, promover reflexões e até mesmo possíveis aprimoramentos nos métodos de ensino.

As técnicas de dança *jazz* ensinadas nos EUA foram introduzidas no Brasil por bailarinos/as e coreógrafos/as que ministraram cursos e/ou coreografaram espetáculos. Professores e professoras renomados/as vieram ao Brasil para disseminar suas metodologias, incluindo JoJo Smith, um homem negro que desempenhou papel importante no desenvolvimento da dança *jazz* tanto nos EUA, quanto no Brasil, embora haja poucos registros sobre esse artista e seu compromisso em promover o ensino dessa linguagem da Dança. Outra pessoa que merece destaque é o bailarino e coreógrafo estadunidense Lennie Dale, que também deu uma significativa contribuição no ensino e transmissão dessa vertente do *jazz*.

No Brasil, há poucos registros acerca do processo de transmissão/ensino desde sua chegada, entre as décadas de 1960 e 1970, bem como ainda há carência de trabalhos que sejam capazes de fornecer uma visão sobre o ensino de *jazz* no país. As metodologias ensinadas por aqui chegaram dentro do espectro da modernidade e, desse modo, carregam as características de um contexto estadunidense que é introduzido em movimentos num contexto brasileiro e aqui encontra elementos políticos, sociais e econômicos que marcam sua existência até a atualidade.

Algumas escolas de dança no eixo Rio-São Paulo promoveram intercâmbios, desde a década de 1960, com professores estadunidenses que ora ministravam cursos fechados para professores, ora ministravam cursos livres para a comunidade em geral. Regina Sauer (2024) ponderou que, na escola onde estudou, o Balé Moderno Enid Sauer, na cidade do Rio de Janeiro/RJ, cuja proprietária era sua tia, a senhora Enid Sauer, trazia profissionais de dança *jazz* de Nova Iorque para ministrarem cursos fechados para seus professores. Em São Paulo/SP, esse movimento foi também realizado por Joyce Kermann, na década de 1970, no Joyce Ballet; no entanto, nesse período Joyce já abria o curso para pessoas da comunidade em geral (Fiorelli, 2024).

É importante destacar que havia o movimento de profissionais da Dança do Brasil irem para os EUA, mais especificamente para as cidades de Nova Iorque e Los Angeles para períodos de estudos em cursos livres de *jazz* ministrados em escolas especializadas. Nessa pesquisa, as pessoas



entrevistadas vivenciaram temporadas de semanas, meses e até anos, em períodos curtos ou longos, em que tiveram a oportunidade de aprender as técnicas e as vertentes de *jazz* que iam se consolidando no viés cênico dessa dança.

Eusébio Lobo (2024) relatou que foi aos EUA, diferentemente de grande parte das pessoas entrevistadas, a convite de Katherine Dunham para realizar, inicialmente, um programa de intercâmbio cultural e, posteriormente, teve oportunidade de estudar *jazz* em Nova Iorque. Ao retornar para o Brasil, ensinou e trabalhou com *jazz* em cidades como Belo Horizonte/MG e pôde compartilhar seu aprendizado. Por sua vez, Vilma Vernon (2024) morou algum tempo nos EUA, onde pôde aprender também técnicas de *jazz* com professores especialistas nas décadas de 1960 e 1970. Vilma, ao retornar para o Brasil, abriu a primeira escola no país dedicada exclusivamente à dança *jazz*, na cidade do Rio de Janeiro/RJ, a qual se chamava *Modern Jazz Dance*, contribuindo com o ensino dessa linguagem em suas diversas fases no país.

Tanto os professores das escolas que tinham oportunidade de receber profissionais estadunidenses, quanto as professoras e professores que tiveram condições de viajar aos EUA para fazer cursos tiveram papel importante na disseminação das técnicas de dança *jazz* pelo país, visto que esse aprendizado era retransmitido nas aulas ministradas nas escolas, cursos de férias, cursos de verão e *workshops*, tanto no eixo Rio-São Paulo, quanto por outros lugares do Brasil.

Os intercâmbios até hoje ainda acontecem e, por vezes, os profissionais dos EUA participam de eventos anuais como congressos e grandes festivais de dança e àqueles e àquelas que têm condições vão aos Estados Unidos para estudarem nas escolas especializadas que ainda hoje comercializam aulas com especialistas nas diversas vertentes de *jazz*.

Vale destacar que, desde o início do ensino do *jazz* no Brasil, existe uma reprodução e adaptação de técnicas de *jazz* para modos de execução à brasileira; no entanto, é pouco comum perceber métodos de ensino que contemplem a valorização das estéticas e histórias afrodiaspóricas. Segundo Eusébio Lobo (2024), no início do auge da dança *jazz* nos EUA era possível perceber os fortes traços da estética afro, no entanto, não havia uma preocupação com relação à discussão de questões raciais.

Na atualidade, ainda é incomum encontrar aulas de *jazz* em que se ressalte no ensino de técnicas a importância da contribuição histórica afrodiaspórica para a concepção dessa dança. Aqui não



afirmamos que não há em uma totalidade, pois já existem pessoas que em seus trabalhos de pesquisa se voltam para o ensino da história aliada à construção de movimentos em suas metodologias de ensino, como a professora Susan Santos que em sua pesquisa de mestrado (Santos, 2023) socializa suas estratégias de ensino de movimentos a partir da estética de pessoas negras do *jazz*, bem como elabora um enfoque na história da dança *jazz*.

Desde a década de 1960 até o ano de 2025, temos uma longa história que aponta, no processo de ensino, para a ausência de discussões sobre o processo transcultural de concepção da dança *jazz* e das vertentes que foram surgindo dentro do viés cênico. Para algumas pessoas, houve a cristalização quanto à importância única e necessária do balé clássico como técnica que dá base para o *jazz*, sendo que o próprio *jazz* se basta enquanto dança como sua própria base de formação artística, e isso se afirma pelo fato de essa dança ser versátil em sua existência e se dispor a diálogos com outras diversas linguagens de dança.

O processo de formação em *jazz* requer conhecimento das técnicas de *jazz* e não de balé clássico. As técnicas de balé podem até auxiliar na produção gestual e na aprendizagem do *jazz*, assim também como as técnicas de dança moderna podem auxiliar, as técnicas de dança contemporânea podem auxiliar e tantas outras, mas há movimentos e técnicas que foram construídos ao longo dos anos que possibilitam a formação de um corpo jazzístico, ou seja, de um corpo com um arcabouço de vivências em *jazz*.

CONSIDERAÇÕES FINAIS

A consolidação do ensino de *jazz* perpassa pelo estudo não apenas das técnicas historicamente construídas, reproduzidas e vivenciadas, ela passa pelo ensino da história do *jazz* e de como essa linguagem de dança tem contribuído ao longo dos anos não apenas por meio do entretenimento, mas de modo artístico, político e cultural com o país. O *jazz* abriu um mercado de trabalho para os bailarinos/bailarinas profissionais se



tornando uma alternativa para aqueles/aquelas que não têm interesse pelas demais linguagens de dança cênica. Nas escolas de dança, tem sido um componente curricular na formação, independentemente se irão seguir ou não carreira artística, tornando-se uma prática necessária; por isso, é importante que se entenda que o *jazz* não é o primo pobre do balé, mas uma dança com um rico potencial artístico e de formação humana.

O percurso histórico e os depoimentos analisados neste artigo reiteram que o ensino da dança *jazz* cênica no Brasil decorre de múltiplos cruzamentos culturais e escolhas pedagógicas marcados tanto por legados de resistência quanto de exclusão. Evidenciamos que, apesar das origens afrodiáspóricas fundamentais para a constituição do *jazz*, as práticas pedagógicas majoritariamente adotadas no Brasil – fortemente influenciadas por abordagens euro-estadunidenses do balé clássico e da dança moderna – acabaram por negligenciar ou embranquecer diversos saberes, princípios estético-corpóreos e metodologias provenientes das matrizes afro-americanas.

Desse modo, o processo formativo da dança *jazz* no país secundarizou elementos essenciais como a improvisação, a polirritmia e o policentrismo, contribuindo para o apagamento histórico, político e artístico dessas contribuições. Tal apagamento não é fruto apenas do desconhecimento, mas também resultado de um contexto mais amplo de colonialidade, racismo estrutural e hegemonia da branquitude na transmissão de saberes artísticos.

Nesse sentido, urge repensarmos o ensino do *jazz* cênico, ampliando os referenciais e as práticas pedagógicas para valorizarmos efetivamente os legados afrodiáspóricos e as experiências transculturais que conformam a identidade múltipla e resistente dessa linguagem. Ressignificarmos os currículos e as abordagens a partir de uma postura crítica e inclusiva se faz fundamental para combater padrões excludentes e promover a construção de um ensino de *jazz* verdadeiramente plural, que reconheça e fortaleça identidades historicamente invisibilizadas.

Por fim, cabe ressaltar que a pesquisa sobre o ensino do *jazz* cênico no Brasil ainda está em processo, sendo necessário ampliar o olhar para diferentes regiões, para outros protagonistas e para novas práticas que vêm emergindo no cenário nacional. Investir na documentação, na análise crítica e na valorização dos saberes diversos é essencial para que as próximas gerações possam contar com uma história do *jazz* no Brasil mais justa, mais representativa e mais democrática.



REFERÊNCIAS

- » ARAÚJO, Marcos Paulo Gomes de; OLIVEIRA, Victor Hugo Neves de. Dança jazz moderna sob um possível olhar das performances culturais: arte, ensino e vivências. *In*: 7º Congresso da Associação Nacional de Pesquisadores em Dança : Dança como insurgência e criação de outros modos de ser, 2023, Brasília. (Yara dos Santos Costa Passos, Diego Pizarro, Jessé da Cruz, Org.). **Anais do 7º Congresso da Associação Nacional de Pesquisadores em Dança** : dança como insurgência e criação de outros modos de ser. Brasília: [s. n.], 2023. p. 1705–1718. Disponível em: <https://static.galoa.com.br/file/Eventmanager-Private/attendee_dashboard_page/pdf/AnaisANDA2023.pdf?VersionId=4_z9e083e414507696175f50716_f11916d78a3523955_d20240327_m182305_c003_v0312019_t0013_u01711563785562>. Acesso em: 31 mar. 2024.
- » DANÇA BRASIL OFICIAL. **História do Jazz Dance no Brasil**. [S. l.: s. n.], 1991. Disponível em: <<https://www.youtube.com/watch?v=qZbEx1oTVkU>>. Acesso em: 16 jul. 2025.
- » FIORELLI, Rosely. Entrevista de pesquisa concedida a Marcos Paulo Gomes de Araújo no mês de agosto de 2024, na plataforma Google Meet.
- » GUARINO, Lindsay; OLIVER, Wendy (org.). **Jazz Dance**: a History of the Roots and Branches. Reprint ed. Gainesville, Fla: University Press of Florida, 2015.
- » HANNERZ, Ulf. Fluxos, fronteiras, híbridos: palavras-chave da antropologia transnacional. **Mana**, [s. l.], v. 3, n. 1, p. 7–39, 1997.
- » HENRY, Dollie; JENKINS, Paul. **The Essential Guide to Jazz Dance**. Ramsbury: The Crowood Press Ltd, 2019.
- » MIGNOLO, Walter D. Colonialidade: o lado mais escuro da modernidade. **Revista Brasileira de Ciências Sociais**, [s. l.], v. 32, p. e329402, 2017.
- » 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.



- » NOGUEIRA, Lenise Cardoso Lima. **A performatividade da jazz afro-estadunidense e sua reinvenção em Jazz Roots**. 2021. 152 p. Dissertação (Mestrado em Performances Culturais) – Faculdade de Ciências Sociais, Universidade Federal de Goiás, 2021. Disponível em: <<http://repositorio.bc.ufg.br/tede/handle/tede/11317>>. Acesso em: 1 jun. 2023.
- » 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.
- » QUIJANO, Aníbal. Colonialidade do poder, eurocentrismo e América Latina. *In*: **A Colonialidade do saber: eurocentrismo e ciências sociais. Perspectivas Latino-Americanas**. Buenos Aires: [s. n.], 2005.
- » ROBINSON, Danielle. **Modern Moves: Dancing Race during the Ragtime and Jazz Eras**. [S. l.]: Oxford University Press, 2015.
- » SANTOS, Susan Maria da Graça Castro dos. Jazz dance: memórias e histórias negras do Brasil. 2023. 229 f. Dissertação (Mestrado em Antropologia Social) – Universidade Federal de Goiás, Faculdade de Ciências Sociais, Goiânia, 2023.. Disponível em: <<http://repositorio.bc.ufg.br/tede/handle/tede/13288>>. Acesso em: 9 jul. 2025.
- » SCHECHNER, Richard. Podemos ser o (novo) Terceiro Mundo?. **Sociedade e Estado**, [s. l.], v. 29, n. 3, p. 711–726, 2014.
- » SEGUIN, Eliane. **Danses jazz, une poétique de la relation**. Illustrated éditioned. Pantin: Centre national de la danse, 2017.
- » SOUZA, Julianna Rosa de. As estruturas do racismo no campo teatral: contribuições para pensar a branquitude e a naturalização do perfil branco na construção de personagens. **Pitágoras 500**, [s. l.], v. 10, n. 1, p. 67–80, 2020.
- » STEARNS, Marshall; STEARNS, Jean. **Jazz Dance: The Story of American Vernacular Dance**. Illustrated ed. New York: Da Capo Press, 1994.
- » TAYLOR, Diana. **O Arquivo e o Repertório: performance e memória cultural nas Américas**. 1ª edição. [S. l.]: Editora UFMG, 2013.