UNIVERSIDADE DE SÃO PAULO
FACULDADE DE FILOSOFIA, LETRAS E CIÊNCIAS HUMANAS
DEPARTAMENTO DE LETRAS MODERNAS

JANE SILVEIRA DE OLIVEIRA

Martha Graham e a dança moderna
na linha de frente do movimento progressista

VERSÃO CORRIGIDA

São Paulo
2020

JANE SILVEIRA DE OLIVEIRA

Martha Graham e a dança moderna
na linha de frente do movimento progressista

VERSÃO CORRIGIDA

Tese apresentada ao Programa de Pós-Graduação em Estudos Linguísticos e Literários em Inglês do Departamento de Letras Modernas da Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas da Universidade de São Paulo como requisito para obtenção do título de Doutora em Letras.

Orientador: Prof. Dr. Marcos César de Paula Soares

São Paulo

2020

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

Catalogação na Publicação
Serviço de Biblioteca e Documentação
Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas da Universidade de São Paulo

O48m	<p>Oliveira, Jane Silveira de Martha Graham e a dança moderna na linha de frente do movimento progressista. / Jane Silveira de Oliveira; Orientador Marcos César de Paula Soares. São Paulo, 2020. 182 f.</p> <p>Tese (Doutorado)- Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas da Universidade de São Paulo. Departamento de Letras Modernas. Área de concentração: Estudos Linguísticos e Literários em Inglês.</p> <p>1. dança moderna. 2. história da dança. 3. história dos Estados Unidos. 4. Martha Graham. 5. Documento Americano. I. Soares, Marcos César de Paula, Orient. II. Título.</p>
------	---

UNIVERSIDADE DE SÃO PAULO
FACULDADE DE FILOSOFIA, LETRAS E CIÊNCIAS HUMANAS

ENTREGA DO EXEMPLAR CORRIGIDO DA TESE

Termo de Ciência e Concordância do orientador

Nome da aluna: Jane Silveira de Oliveira

Data da defesa: 23/abril/2020

Nome do Prof. orientador: Marcos César de Paula Soares

Nos termos da legislação vigente, declaro **ESTAR CIENTE** do conteúdo deste **EXEMPLAR CORRIGIDO** elaborado em atenção às sugestões dos membros da comissão Julgadora na sessão de defesa do trabalho, manifestando-me **plenamente favorável** ao seu encaminhamento e publicação no **Portal Digital de Teses da USP**.

São Paulo, 22 de junho de 2020.

Marcos César de Paula Soares

Nome: OLIVEIRA, Jane Silveira de

Título: Martha Graham e a dança moderna na linha de frente do movimento progressista

Tese apresentada à Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas da Universidade de São Paulo para obtenção do título de Doutora em Letras.

Aprovada em:

Banca Examinadora

Prof(a). Dr(a). _____

Instituição: _____ Assinatura: _____

Julgamento: _____

Prof(a). Dr(a). _____

Instituição: _____ Assinatura: _____

Julgamento: _____

Prof(a). Dr(a). _____

Instituição: _____ Assinatura: _____

Julgamento: _____

Prof(a). Dr(a). _____

Instituição: _____ Assinatura: _____

Julgamento: _____

AGRADECIMENTOS

Ao Professor Marcos Soares, por ter aceitado a ideia maluca de pesquisar dança no Departamento de Letras Modernas, pelas aulas desafiadoras desde a graduação, por ter feito as perguntas certas nas horas certas, pelas conversas todas, pela paciência e, sobretudo, por ter usado todas as técnicas de persuasão necessárias nos momentos difíceis. Qualquer forma de agradecimento ainda será pouco, mas mesmo assim, muito obrigada.

Ao Professor Marcos Fabris, pela leitura e comentários na qualificação, por me apoiar e me fazer pensar mais e melhor sempre.

À Professora Ana Paula Pacheco, pela leitura atenta na qualificação, pelas sugestões de leitura e análise.

À Professora Helena Katz pela leitura generosa na qualificação e por ter me incentivado a fazer o texto dançar.

À Professora Holly Cavrell pela leitura cuidadosa do meu texto e por dividir comigo e com os professores da banca de defesa um pouco da sua valiosa experiência no universo da dança moderna norte-americana.

À Professora Ana Cristina Teixeira pela disponibilidade e pelas diversas considerações e apontamentos apresentados durante a defesa dessa tese.

À Professora Patrícia Kruger, que esteve por perto colaborando em vários momentos dessa jornada, pelas diversas trocas, pelo olhar atento e pelas sugestões produtivas apresentadas durante a defesa.

A Elizabete Ribas, do IEB, que me ensinou como um arquivo funciona.

À minha mãe, dona Áurea, que sempre me apoiou e acreditou em mim e que está me cobrando esse doutorado há duas décadas. Ele também é seu.

À minha amiga, parceira e mestra Claudia de Souza, que me ensinou (e ainda ensina) tanto sobre Martha Graham, o corpo e o movimento.

Aos amigos, professores e alunos do NUMI – Núcleo Movimento Integrado Claudia de Souza, pelo amor e apoio diário.

À amiga Renata Mosaner, que sofreu em paralelo comigo nesses vários longos meses, pelas conversas, pelas risadas e pelo apoio.

Aos meus professores, amigos e colegas da Pós-Graduação, pelas aulas, pelo incentivo, pelas conversas, pelo apoio e pelas dicas de textos, filmes e peças. Esse doutorado durou mais do que o normal, foram muitas fases, disciplinas e grupos de estudos. Tenho medo de listar nomes e esquecer alguém, mas a verdade é que o contexto, como vocês bem sabem, faz toda a diferença. Gratidão a todos que fizeram parte dessa história.

Aos funcionários do DLM, pela ajuda e suporte durante a minha pesquisa.

Aos funcionários da *Dance Collection*, da unidade do *Lincoln Center* da *New York Public Library*, por separarem e disponibilizarem os valiosos materiais de arquivo. Aos funcionários do departamento de Arquivos e Recursos da *Martha Graham Dance Company*, sobretudo a Oliver Tobin, que me recebeu e organizou o material para consulta.

Aos professores e amigos da *Martha Graham School*, pela experiência sensível compartilhada.

À CAPES, pela bolsa recebida para o desenvolvimento desse estudo no Brasil.

À Flavia, pela paciência infinita, pelo apoio, pelas inúmeras correções e formatações, por cuidar de tudo enquanto eu estava pesquisando, por acreditar em mim mais do que eu e, sobretudo, por dar sentido a tudo isso. Essa tese também é meio sua.

RESUMO

OLIVEIRA, Jane Silveira de. **Martha Graham e a dança moderna na linha de frente do movimento progressista**. 2020. 182 f. Tese (Doutorado em Letras) - Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas, Universidade de São Paulo, São Paulo, 2020.

Documento Americano foi um dos primeiros grandes sucessos da carreira da coreógrafa norte-americana Martha Graham. Produzida em 1938, a dança era estruturada em episódios e utilizava recursos emprestados dos shows de menestréis e do teatro épico para apresentar um panorama dos principais eventos da história dos Estados Unidos. A partir da análise de um conjunto de documentos de arquivo a respeito dessa e de outras danças relacionadas, buscamos revelar as condições de possibilidade para o surgimento das principais técnicas, formas e procedimentos de composição da dança moderna norte-americana e seu envolvimento com o movimento da Frente Popular. Nossa pesquisa sugere uma relação de aliança entre a dança moderna e a classe trabalhadora de Nova Iorque durante a segunda metade da década de 1930. Acreditamos que o protagonismo que essa arte do movimento conquistou na cultura de esquerda durante aquele período esteja diretamente ligado ao desejo de representar na cena os grupos e questões sociais da contemporaneidade e às experiências didáticas de organização e ensaio do movimento político coletivo através da dança.

Palavras-chave: Dança Moderna. História da Dança. História dos Estados Unidos. Martha Graham. Documento Americano.

ABSTRACT

OLIVEIRA, J. S. **Martha Graham and the modern dance in the front line of the progressive movement.** 2020. 182 f. Tese (Doutorado em Letras) - Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas, Universidade de São Paulo, São Paulo, 2020.

American Document was one of the first major achievements in the career of the American choreographer Martha Graham. Produced in 1938, the dance was structured in episodes and employed procedures borrowed from minstrel shows and epic theater to present an overview of the main events in the history of the United States. From the analysis of a set of archival documents regarding this and other related dances, we seek to reveal the conditions of possibility for the emergence of the main techniques, forms and procedures of composition of American modern dance and its involvement with the Popular Front movement. Our research suggests an alliance between modern dance and the New York working class during the second half of the 1930s. We believe that the key role that this art of the movement performed in leftist culture during that period is directly linked to the desire to represent contemporary social groups and issues on stage and to the didactic experiences of organizing and rehearsing the collective political movement through dance.

Keywords: Modern Dance. Dance History. History of the United States. Martha Graham. American Document.

SUMÁRIO

1	PANORAMA	10
1.1	Na linha de frente do movimento progressista	10
1.2	Estamos no Brasil, na Universidade de São Paulo, em 2020	13
1.3	História construída e memória evanescente	15
1.4	Martha Graham antes de Martha Graham	18
1.5	Estruturas móveis	21
1.6	Vestígios do efêmero	22
1.7	Programas e fichas técnicas	25
1.8	Alianças e aproximações	26
1.9	Transições	29
1.10	Danças modernas	31
1.11	Uma nova dança de concerto	34
1.12	Breve relato da ascensão e queda da dança alemã	36
1.13	Dança como ferramenta revolucionária	38
1.14	A incubadora	39
1.15	O corpo docente	42
1.16	Mentores intelectuais	44
1.17	Desenhando relações	45
2	AMERICANOS... QUEM SÃO OS AMERICANOS?	46
2.1	Cena nova-iorquina	49
2.2	A dança e o Partido Comunista	52
2.3	A dança é uma arma na luta de classes	57
2.4	Intersecções	62
2.5	Organização e divulgação	64
2.6	Procurando outra sintonia	67
2.7	Um novo acordo	69
2.8	Quanto mais, irmãos?	74
2.9	A dança e a Frente Popular	76
2.10	A Guerra Civil Espanhola	78
2.11	1938	84
2.12	Fogo cruzado	86

2.13	Espaços compartilhados	88
3	GRUPOS EM MOVIMENTO	90
3.1	Comunidades inventadas	92
3.2	Aqueles que sacodem	94
3.3	Oficinas de dança	96
3.4	Espiraais humanas	97
3.5	Mensagem na garrafa	101
4	A TERRA PROMETIDA	104
4.1	Declaração	105
4.2	Figura Nativa	108
4.3	O Puritano	111
5	ANDANDO EM VOLTA	120
5.1	A dança dos escravos	123
5.2	Os menestréis	126
5.3	Uma palavra profunda	128
5.4	Novas formas de escravidão	134
5.5	Documentos e documentários	139
5.6	Nós esquecemos demais	141
5.7	O desfile, de novo	144
6	MOVIMENTO COLETIVO ORGANIZADO	146
6.1	Segure firme!	147
6.2	O não lugar da utopia	153
6.3	Movimento coletivo organizado	154
	REFERÊNCIAS	159
	ANEXOS	163

1 PANORAMA¹

É preciso tornar-se o que se é. Como a forma da dança é governada pelas condições sociais, o ritmo americano é afiado e angular, despidido de elementos não essenciais.

Martha Graham, 1933,
em *Martha Graham*, de Merle ARMITAGE (1968, p. 101)²

Martha Graham (1894-1991) começou a estudar dança em Los Angeles, por volta dos 19 anos de idade. Aos 30, ela foi selecionada numa audição para apresentar alguns números em um espetáculo de variedades chamado *Greenwich Village Follies*, na cidade de Nova Iorque. Dois anos depois, em 1926, Graham criou sua própria companhia de dança, dando início a uma carreira extraordinária que durou mais de seis décadas. No final da década de 1930 ela já era considerada a mais importante artista da dança de concerto norte-americana. Nesse trabalho, iremos investigar essa primeira fase de sua carreira como coreógrafa e artista independente, que coincide com o período formativo da dança moderna norte-americana.

1.1 NA LINHA DE FRENTE DO MOVIMENTO PROGRESSISTA

No dia 12 de outubro de 1938, o jornal *New York Daily Worker*³ publicou uma resenha a respeito da apresentação do *Martha Graham and Company*, ocorrida alguns dias antes no *Carnegie Hall*⁴. O texto começava assim:

¹ Panorama é o nome de uma coreografia produzida por Martha Graham em 1935 para um grupo de mais de 30 estudantes que frequentaram uma oficina de dança moderna do curso de verão da *Bennington College*, em Vermont. É também uma referência ao livro *Panorama do Rio Vermelho* (2001), da professora Iná Camargo Costa, que trata do teatro político norte-americano e nos serve de referência e inspiração.

² No original por completo: “*One has to become what one is. Since the dance form is governed by social conditions, so the American rhythm is sharp and angular, stripped of inessentials. It is something related only to itself, not laid on, but of a piece with that spirit which was willing to face a pioneer country.*” A citação foi obtida do capítulo *Affirmations* do livro de Merle Armitage. Esse foi o primeiro livro publicado sobre a artista, em uma edição de mil cópias, em novembro de 1937 e reeditado nos anos 1960. Merle Armitage (1893-1975) foi um importante empresário de teatro, colecionador de arte e designer de livros. Nota: Todas as traduções publicadas nesse trabalho foram feitas pela autora, com algumas exceções devidamente apontadas.

³ *New York Daily Worker*, que começou a circular em 1924, era um importante jornal editado pelo Partido Comunista.

⁴ O programa do concerto está no anexo A.

Quem perdeu este evento de dança perdeu um marco triunfante na história da dança americana. Em primeiro lugar, a primeira aparição da temporada de Martha Graham, seu novo trabalho de dança "**American Document**" e a bandeira da *New Masses* formam uma combinação imbatível para atrair multidões entusiasmadas. Além disso, a principal bailarina de concertos da América e o semanário mais progressista da América se mostraram em perfeita harmonia, cada um lutando à sua maneira nas linhas de frente do movimento progressista.

"**American Document**" é importante, tanto porque tem uma mensagem clara e inequívoca, quanto porque estabelece um novo patamar nas formas de dança teatral. É apresentado em um estilo brilhante e divertido destinado a atrair massas de pessoas. Esta é a maior prova de uma artista socialmente consciente.⁵

Margery DANA,
para o *New York Daily Worker* (12 out. 1938)

Com base nesse relato, podemos inferir que em apenas doze anos de trabalho independente Graham já havia conquistado uma posição de destaque. Além disso, a coreógrafa acabara de estreiar uma obra que, segundo a jornalista, constituía "um novo patamar nas formas de dança teatral". Os comentários de Dana estavam em sintonia com os de outros críticos dos jornais e revistas da época. Na coluna do dia 16 de outubro para um jornal de Springfield, Massachusetts, Elizabeth McCausland destacava o panorama histórico que Graham havia construído em **American Document**⁶ e elogiava a abordagem crítica e socialmente consciente da obra. Além de parabenizar a *New Masses* pelo evento, a jornalista também aprovava o tom de esperança do episódio final:

⁵ No original: "Anyone who missed this dance event missed a triumphant milepost in the history of American dancing. Martha Graham's first appearance of the season, her new dance work "American Document", and the banner of the New Masses make an unbeatable combination for drawing enthusiastic crowds, in the first place. Added to that, America's foremost concert dancer and America's most progressive weekly were found to be in perfect accord, each battling in his own way in the front lines of the progressive movement. 'American Document' is important both because it bears a clear and unequivocal message and sets a new high in theatrical dance forms. It is presented in a brilliant and entertaining style destined to appeal to masses of people. This is the greatest proof of a socially conscious artist."

A palavra 'bailarina' é uma tradução ruim, mas quase inescapável, para *dancer*. Traduzir *dancer* como 'dançarina' seria, entretanto, um problema. Em português, pelo menos no Brasil, dançarina poderia sugerir uma corista, representando assim o trabalho alienado na dança, enquanto a bailarina seria a artista. A maioria das pessoas, entretanto, entende como bailarina alguém que dança balé, e não dança moderna. Então, por falta de opção, manteremos o uso do termo bailarina, mesmo sabendo que não há uma equivalência total no sentido.

⁶ Em português: **Documento Americano**.

Mas, apesar dos erros, também existem os acertos, como aponta o discurso do interlocutor. Há uma nova palavra para o país que amamos, diz ele, e essa nova palavra é "democracia". Numa época em que a paz do mundo é ameaçada pelas nações antidemocráticas, é quase um milagre encontrar a nossa maior bailarina viva se colocando de pé corajosamente diante do mundo e afirmando esta verdade.⁷

Elizabeth McCAUSLAND,
para o *Springfield Republican* (16 out. 1938)

Vários periódicos da época anunciaram o evento ou publicaram comentários sobre a nova dança. No dia 03 de setembro do mesmo ano, uma reportagem do *The Nation* descrevia ***American Document*** nos seguintes termos:

É a mais importante criação estendida em dança realizada por um americano vivo, e se houve outra em qualquer outra época mais importante, não há registro dela.⁸

Autor não identificado,
para o *The Nation* (03 set. 1938)

Levando em conta que a dança moderna era uma forma de arte completamente nova, como foi possível para a artista construir uma carreira meteórica como essa em um país sem nenhuma tradição nessa arte da cena? E por que a revista *New Masses*, que representava um dos principais periódicos da esquerda⁹ norte-americana, tinha interesse em patrocinar um evento de dança? Essas são algumas das questões que motivaram essa pesquisa a respeito de ***American Document*** e do momento de formação da dança moderna norte-americana.

⁷ No original: "But despite the wrongs, there have been the rights, too, as the interlocutor's speech points out. There is a new word for the country we love, he says, and that new word is "democracy". At a time when the peace of the world is threatened by the antidemocratic nations, it is almost like a miracle to find our greatest living dancer standing up courageously before the world and stating this truth."

⁸ No original: "It is the most important extended dance creation by a living American, and if there has been another in any other time more important, there is no record of it". Autor não identificado.

⁹ Estamos chamando de esquerda "a tradição de movimentos radicais democráticos para transformação social". DENNING, Michael. *The Cultural Front: the laboring of American culture in the twentieth century* (2010).

1.2 ESTAMOS NO BRASIL, NA UNIVERSIDADE DE SÃO PAULO, EM 2020¹⁰

Martha Graham e Grupo em ***Primitive Mysteries*** (1931)¹¹.
Fotografia de Barbara Morgan.

A aula começava no chão – isso era uma novidade. Que aula de dança antes disso começava com os alunos sentados no chão?¹²

Gertrude Shurr, bailarina e coreógrafa, recordando as aulas de Martha Graham na *John Murray Anderson School for the Dramatic Arts*, por volta de 1927, em *Martha Graham: the evolution of her dance theory and training*, de Marian HOROSKO (2002, p. 21)

O conjunto de materiais de arquivo consultados sugere que Graham foi uma bailarina extraordinária, uma professora dedicada e uma coreógrafa corajosa e inovadora, que teve uma carreira longuíssima e é hoje considerada uma das artistas norte-americanas mais importantes do século XX. Para além do âmbito da dança moderna, Graham influenciou diversas áreas da cultura como a moda, o teatro, o cinema e a escultura. Ainda assim, sua obra é quase desconhecida no Brasil e a bibliografia disponível em português é escassa e frequentemente superficial. Mesmo entre artistas e estudantes da dança, na cidade de São Paulo, pouco se conhece sobre seu trabalho coreográfico. Geralmente, o que se conhece - quando se conhece - é a técnica de dança criada por ela e codificada pelas gerações que a seguiram, que

¹⁰ ***American Document*** começava com o interlocutor situando a ação num teatro, naquele dia, nos Estados Unidos da América. Da mesma forma, acreditamos que a justificativa desse trabalho deve levar em conta o local e o momento de sua produção e publicação.

¹¹ Em português: ***Mistérios Primitivos***.

¹² No original: “*The class started on the floor – this was a first. What dance class began before this with the students seated on the floor?*”

foi incorporada como ferramenta de treinamento aos cursos de formação aqui e em diversas partes do mundo, mas que hoje é considerada por muitos como ultrapassada, engessada ou, até mesmo, pouco democrática.

É importante lembrar que Graham, mesmo no fim da vida, sempre enfatizou que a sua intenção não era criar uma escola de movimentos, com vocabulário fixo e imutável. O que ela quis e fez foi criar um tipo de aula com exercícios específicos para flexibilização e fortalecimento de certas partes do corpo e preparação para o uso criativo do instrumento expressivo que é o corpo humano. Para que a técnica funcione dessa maneira é preciso um trabalho de percepção sutil do corpo, que faz com que o bailarino seja capaz de entender e se conectar com os mecanismos mais profundos de mobilização articular. Infelizmente, quando as sequências coreográficas da aula tradicional de Graham são repetidas sem o foco na consciência corporal e na organização interna, a experiência do aluno torna-se dolorosa e frustrante e a forma ganha precedência sobre a experiência. Nesse trabalho, vamos tentar ressaltar os princípios inovadores que atraíram para suas aulas gerações de bailarinos e atores e ajudaram a abrir caminho para algumas das principais conquistas da dança contemporânea.

Apesar de bailarinos terem estudado respiração e fluxo de movimento antes dela, Graham foi mais longe, dando dinâmica e impulso à respiração. Os músculos que controlavam o riso ou a tosse eram ativados para criar o gesto. Essas ações causavam espasmos no diafragma, que ela chamava de contrações, e desencadeavam outras reações no organismo, produzindo outras formas. Esses espasmos de força percussiva agiam como um chicote, ricocheteando em todo o corpo e indo, a partir do tronco, em direção às extremidades. O que emergia não eram mais belas formas e dinâmicas do corpo, mas a forma angular, as linhas quebradas e uma cândida tensão sexual. Era movimento saído de seu corpo, às vezes uma torturante surra emocional e, em outros momentos, uma respiração delicada e gestos suspensos.

Holly E. CAVRELL,
em *Dando corpo à história* (2015, p. 128)

Essa é uma parte importante do nosso trabalho porque nos parece haver algo muito potente que foi descoberto logo no início do desenvolvimento da dança moderna norte-americana, não só por Graham, mas por um grupo de artistas que se dedicou fortemente à pesquisa de linguagem e ao desenvolvimento de procedimentos de

ensino e composição em dança. Essa potência vinha do desejo de libertar as pessoas de padrões artificiais de movimento e de desenvolver a capacidade de perceber de maneira consciente a relação dinâmica do corpo no espaço. As novas práticas propostas pelos pesquisadores do corpo eram democráticas e acessíveis para pessoas comuns, o que não significava que não exigissem esforço e dedicação. Além disso, a dança moderna dos anos 1930 descobriu a potência política e o prazer da experiência compartilhada do movimento, experiência essa que foi fortemente desvalorizada pela crítica nas décadas que se seguiram. Aqui e agora, neste nosso momento político de ataque à cultura, à educação e ao pensamento crítico, nos parece importante resgatar os elementos progressistas dessa história coletiva.

1.3 HISTÓRIA CONSTRUÍDA E MEMÓRIA EVANESCENTE

A dança – na medida em que dispõe de corpos em ação no presente, processos coletivos, transmissibilidade, citabilidade entre corpos e obras, testemunhos, repertórios, arquivos, notações e narrativas documentais – exige uma historicidade insuflada pelos traços movediços da memória e uma memória com autoridade histórica. Do contrário, o binarismo que separa tais formulações em polaridades opostas poderia alvitrar julgamentos acerca dos modos de produção de pensamento sobre danças, regulando não só as bibliografias – como habilitadas ou não a tratar de determinados objetos histórico-memoriais — como os próprios objetos (como assuntos de memória ou assuntos de história).

Andréia NHUR,
em *Proposta cartográfica para balizar pesquisas em dança* (2017)

Sessenta e seis anos de carreira é bastante tempo. O corpo muda, as ideias mudam, o mundo muda. Como artista, Graham viveu muitas vidas e evidentemente não pretendemos aqui tratar de todas elas. Para facilitar nossa discussão, vamos começar imaginando a carreira da coreógrafa dividida em três grandes fases: uma fase inicial, que nos interessa diretamente, marcada pela experimentação, pela luta pelo reconhecimento e pela participação ativa na cena política; uma segunda fase na qual ela se estabelece como uma artista reconhecida e compõe as suas obras mais famosas; e uma última fase, na qual Graham passa a coreografar, não mais a partir do movimento de seu corpo, mas exclusivamente através dos corpos dos bailarinos e bailarinas de sua companhia. Nessa última fase, a artista coreografou ainda algumas obras extraordinárias, mas em menor quantidade e certamente com menor frequência.

O envelhecimento e as lesões naturais do ofício têm efeitos diretos no trabalho dos coreógrafos. Coreografar usando o próprio corpo é muito diferente de coreografar usando outros corpos. É, talvez, como ter que escrever ditando. Isso faz com que os modos de composição do artista mudem naturalmente com o envelhecimento.

Por outro lado, sabemos que a documentação da dança é sempre problemática. Naturalmente, a quantidade e a qualidade do material de arquivo referentes a cada uma dessas fases da carreira da coreógrafa variam bastante. Ao mesmo tempo que a tecnologia necessária para a documentação melhorou ao longo do século XX, a obra de Graham teve também momentos de maior ou menor interesse da parte de artistas de outras áreas. Além disso, devemos levar em consideração que a memória - sempre mais frágil que os documentos - é um elemento fundamental para a construção da história da dança por conta da natureza efêmera das práticas e das obras que só se materializam no corpo em movimento. Exatamente porque na dança memória e história estão sempre muito emaranhadas, a lembrança coletiva que temos a respeito de Martha Graham tem mais a ver com a última fase de sua carreira. Mesmo as obras mais famosas produzidas anteriormente, como ***Night Journey*** ou ***Errand into the Maze*** (ambas de 1947)¹³, chegam a nós como remontagens, em novos corpos e novas versões. Há ali algo da ideia original, mas há também uma série de camadas de matéria histórica que foram sendo absorvidas para dentro da obra a cada nova produção, e não há como ser de outra forma. Dança é movimento e estudar a sua história é farejar os vestígios do efêmero.

Dançar é uma arte muito viva. É essencialmente do momento, embora seja uma arte muito antiga. A arte de um bailarino é vivida enquanto ele dança. Nada resta de sua arte, exceto fotos e as lembranças - - - quando seus dias de dança terminam. O que ele tem que contribuir para a soma total da experiência humana deve ser feito através da dança. Não pode ser transmitido em nenhum outro momento, de nenhuma outra maneira.¹⁴

Martha Graham, 1936,
em *Martha Graham*, de Merle ARMITAGE (1968, p. 107)

¹³ Em português: ***Jornada na Noite e Ida ao Labirinto***.

¹⁴ No original: “*Dancing is a very living art. It is essentially of the moment, although a very old art. A dancer’s art is lived while he is dancing. Nothing is left of his art except pictures and the memories --- when his dancing days are over. What he has to contribute to the sum total of human experience must be done through the dance. It cannot be transmitted at any other time, in any other way.*”

Devemos lembrar também que a tecnologia de filmagem evoluiu muito durante o século XX e, com ela, o registro da dança. Temos muito mais material filmado e de melhor qualidade dos anos 1960 do que dos anos 1930. Por isso, é mais fácil lembrar de Graham como uma senhora muito maquiada e com artrite do que da grande bailarina que um dia foi. Além disso, Graham demorou muitos anos para aceitar a ideia de registrar suas coreografias em filme, de maneira que os registros mais famosos foram feitos quando ela estava com mais de 60 anos de idade. Para o público de dança interessado em virtuosismo, esse material desperta pouco interesse.

Mesmo assim, durante toda a sua carreira, Graham sempre teve uma legião de seguidores, fãs, amantes da dança e do modernismo, que queriam aprender, apreender e entender os segredos da sua arte. Foram eles, seus discípulos de muitas gerações, os principais responsáveis pela preservação da técnica, das coreografias e das histórias. O problema é que, no intuito de preservar a dança, muitas vezes, as pessoas se limitam a repetir os mesmos movimentos, sem questioná-los ou atualizá-los. Como já sugerimos, as aulas de Martha Graham eram consideradas incríveis não apenas porque o vocabulário era potente, mas porque o entendimento dela a respeito de como realizar cada movimento ajudava os alunos a entender melhor os seus corpos. Sabemos que preservar o vocabulário, que está na superfície da técnica, é mais fácil que investigar seus fundamentos. Por outro lado, é incoerente tentar preservar a dança sem aceitar a transformação, que é a própria natureza do movimento. Hoje temos em circulação várias versões da técnica e da obra de Graham. Resgatar a história do trabalho dessa artista em conexão com o tempo histórico no qual a obra se originou é também uma tentativa de nos reaproximarmos dos princípios norteadores que mudaram os paradigmas da dança cênica ocidental.

1.4 MARTHA GRAHAM ANTES DE MARTHA GRAHAM

Martha Graham, fotografada por Imogen Cunningham (1931).

No início dos anos 1930, época da Depressão e de agitação social, Martha criou danças de conteúdo social que expressavam o protesto, a angústia, a frustração e o estado de espírito daqueles tempos - a angularidade, a intensidade dinâmica, a batida dos ritmos e movimentos de seu corpo e a busca pelo retorno ao primitivo fizeram parte desse período. Martha podia sentir essas coisas e, em suas danças, ela dava voz às tensões e sentimentos que atraíam o público ansioso e receptivo.¹⁵

May O'Donnell, bailarina da companhia de Martha Graham de 1932 a 1938 e de 1944 a 1953, em *Martha Graham: the evolution of her dance theory and training*, de Marian HOROSKO (2002, p. 37)

Martha Graham foi, de certa forma, canonizada pela crítica e muitos livros importantes e bastante informados escritos sobre a sua vida e sua carreira, como por exemplo, a biografia escrita por Agnes de MILLE (1991) publicada originalmente em 1956 ou o livro *Deep Song*, de Ernerstine STODELLE (1984) que conta a história das danças da coreógrafa, dão a impressão de que ela foi uma espécie de gênio solitário. Não é raro os autores se referirem a Graham como a “mãe da dança moderna”. Mesmo no início de sua carreira, durante as primeiras décadas de trabalho

¹⁵ No original: “*In the early 1930s, the time of the Depression and social unrest, Martha created dances of social content that expressed the protest, anguish, frustration, and mood of the times – the angularity, the dynamic intensity, the beat of her body rhythms and movements, the search for the return to the primitive, were part of this time. Martha could sense those things and in her dances she gave voice to those tensions and feelings that attracted the eager and responsive audience.*”

independente, diversos críticos buscaram classificá-la como uma artista individualista. Entretanto, não é exatamente isso que o material de arquivo consultado indica. Graham era certamente uma artista com personalidade forte, determinada e segura de suas escolhas. Porém, por mais que ela tenha assumido um certo protagonismo a partir da década de 1940, as fontes históricas demonstram que a arte que chamamos de dança moderna foi construída, na verdade, por um grupo de artistas, críticos e produtores culturais, cheio de disputas e conflitos internos, mas ainda assim empenhado *como grupo* na pesquisa, produção e divulgação de um novo tipo de dança. Usando o trabalho de Graham como eixo central, tentaremos reconstruir um pouco da história desse grupo, responsável pela criação do conjunto de práticas e procedimentos da dança moderna norte-americana.

Anúncio de um dos primeiros concertos de Martha Graham como artista independente.

Muitos fatores parecem ter contribuído para que a primeira fase da carreira de Graham tenha sido a mais inventiva em termos de pesquisa de movimento e composição. Em primeiro lugar, como já sugerimos, a artista estava na sua máxima potência física, trabalhando sem o peso da celebridade que ela eventualmente se tornaria. O que mais nos interessa, entretanto, são os fatores externos que formaram as condições de possibilidade para, de um lado, o desenvolvimento criativo e o reconhecimento público de Martha Graham e, de outro, o surgimento da dança moderna como uma prática de treinamento corporal para bailarinos e uma arte da cena respeitada no cenário cultural norte-americano. Nos parece importante investigar a formação de um grupo significativo de artistas da dança dedicados ao que hoje chamamos de pesquisa de linguagem e o surgimento paralelo de um grupo de críticos,

compositores e produtores culturais empenhados em criar espaços para prática, divulgação e discussão acerca dos rumos da dança moderna.

Nossa pesquisa busca demonstrar que além do trabalho de artistas como Martha Graham, Doris Humphrey, Charles Weidman, Helen Tamiris e Hanya Holm, outros três grupos também contribuíram para a pesquisa do movimento e para a formação de um público interessado nas artes experimentais da cena. São eles: os críticos de jornal e revista, muitos deles mais acostumados a escrever sobre teatro ou música, que passaram a comentar e divulgar também os eventos de dança; os professores de dança envolvidos na militância política, que davam aulas para grandes grupos de trabalhadores em locais como sindicatos ou organizações comunitárias; e, por fim, os grupos e escolas de teatro que, além de abrir espaço para coreógrafos e bailarinos, também popularizaram e apresentaram ao público e aos bailarinos recursos não-dramáticos emprestados do teatro moderno europeu¹⁶.

Esse grande coletivo de artistas, críticos, produtores e público interessado se formou gradualmente a partir da metade da década de 1920 e a dança moderna conquistou uma certa centralidade na cultura nova-iorquina ao longo da década de 1930. Os efeitos desse fermento cultural se espalharam para outras partes dos Estados Unidos quando a *Bennington College* de Vermont começou a promover os cursos de verão em dança. Os alunos, sobretudo das turmas dos cursos que aconteceram entre 1935 e 1938, eram basicamente professores e estudantes de educação física de diversas partes do país. Na *Bennington School of the Dance* eles tinham a oportunidade de aprender um pouco da teoria e da prática da dança moderna e ainda assistir de perto aos artistas que estavam na vanguarda da nova arte. Para os artistas e críticos, os verões em Vermont eram numa espécie de retiro criativo, onde havia espaço e incentivo para a colaboração, discussão e a experimentação artística.

O presente trabalho tem como objetivos apresentar um pouco dessa história de trabalho e pesquisa coletivos para os leitores de língua portuguesa, discutir como esse ambiente possibilitou a criação de obras como ***Panorama*** e ***American Document*** e investigar como esse contexto aparece em algumas das obras de Graham produzidas na segunda metade da década de 1930.

¹⁶ Estamos chamando de recursos não dramáticos o conjunto de procedimentos e estratégias do teatro épico e do teatro de agitação e propaganda, que comentaremos nos próximos capítulos.

1.5 ESTRUTURAS MÓVEIS

O deslocamento do peso força o corpo a assumir a posição relativa.¹⁷

Martha Graham,
em *Graham: the evolution of her dance theory and training*,
de Marian HOROSKO (2002, p. 246)

Martha Graham em *Frontier* (1934)¹⁸.
Fotografia de Barbara Morgan.

A técnica criada por Martha Graham nos servirá como inspiração metodológica. Segundo os princípios dessa técnica, o eixo do corpo humano, que é a coluna vertebral, deve ser flexível e móvel. Flexível porque o espaço entre as vértebras permite que coluna se dobre para frente e para trás mas, sobretudo, permite que ela se movimente em espiral. Móvel, porque esse eixo pode se inclinar em diversas direções, de maneira que o bailarino passa a enxergar o mundo de novos ângulos e descobre assim novos pontos de vista. Para a dança moderna, o movimento não é só forma estética e expressão pessoal. Ele é também experiência sensível de estranhamento de si e comunicação suprapessoal. Nesse trabalho, buscamos espelhar alguns desses princípios na construção da análise dos documentos disponíveis a respeito das obras e práticas do período que nos interessa. Usando a

¹⁷ Era assim que Graham explicava como mover o eixo do corpo a partir do deslocamento de peso nos exercícios de elevação de perna feitos no centro, sem ajuda da barra. A ideia de posição relativa indica que o objetivo do exercício é perceber a sensação interna provocada pelo movimento e não perseguir uma forma final, ideal.

¹⁸ Em português: **Fronteira**.

estrutura de ***American Document*** como um eixo móvel e flexível, iremos apresentar e discutir os procedimentos e as informações sobre os modos de produção que os documentos históricos nos deixam entrever. Antes de iniciar a análise, iremos apresentar brevemente os principais materiais que serviram de base para essa pesquisa.

1.6 VESTÍGIOS DO EFÊMERO

American Document ficou no repertório da companhia de Martha Graham apenas de 1938 até 1942, foi remontado ainda uma vez em 1944 e depois ficou esquecido até a década de 1980. Em 1989, ano no qual a queda do muro de Berlim marcou o fim da Guerra Fria, a artista criou uma nova obra coreográfica com o mesmo nome, tendo o bailarino russo-americano Mikhail Baryshnikov como solista. Só a partir da década seguinte a obra original começou a despertar o interesse da crítica norte-americana. Nos anos 1990, foram publicados dois artigos importantes: o de Maureen Needham COSTONIS, *Martha Graham's American Document: A Minstrel Show in Modern Dance Dress* (1991) e o de Ellen GRAFF, *Dancing red: art and politics* (1994). Em 1999, GRAFF lançou o livro *Stepping Left: Dance and Politics in New York City, 1928-1942*, no qual ela desenvolve uma análise mais detalhada dessa obra. Já no início dos anos 2000, Susan MANNING publicou no livro *Moving Words: Re-writing Dance* (2005) um capítulo chamado *American Document and American Minstrelsy*. No seu livro *Modern Dance, Negro Dance: Race in Motion* (2004), MANNING retoma a análise de ***American Document***. Em 2012, Mark FRANKO lançou um livro de grande fôlego analítico e investigativo, *Martha Graham in Love and War*, que é talvez a bibliografia crítica mais interessante que temos disponível sobre essa fase do trabalho coreográfico de Graham. No livro, Franko discute em profundidade quatro trabalhos coreográficos, começando com ***American Document*** e terminando em ***Voyage***, de 1953. Nosso escopo abrange um período mais curto, mas muitas das questões apresentadas por Franko nos servem como ponto de partida.

Cada um desses autores buscou, de alguma maneira, reconstituir textualmente a estrutura de ***American Document*** a partir dos materiais de arquivo disponíveis, a saber, dois filmes silenciosos em preto e branco, ambos bastante curtos e fragmentados, um libreto que contém o texto-base falado na cena, publicado na

revista *Theater Arts Monthly* em setembro de 1942 (ver anexo B), recortes com resenhas e críticas de jornais e revistas da época e as fotografias de Barbara MORGAN, do livro *Martha Graham: Sixteen Dances in Photographs*, publicado em 1941 e reeditado em 1980. O libreto, alguns programas de espetáculos, algumas fotografias e um número considerável de artigos de jornais e revistas estão disponíveis para consulta no arquivo *online* da Biblioteca do Congresso norte-americano¹⁹. O conjunto de materiais indica que **American Document** foi se transformando a cada temporada e, por conta disso, durante o nosso processo de análise nos pareceu mais produtivo aceitar esse movimento interno do que tentar descrever a obra em um formato fixo ou definitivo.

Reimpressão da capa de um artigo do jornal *The Nation* (03 set. 1938).
Martha Graham em **Native Figure**.
Fotografia de Barbara Morgan.

Os filmes estão disponíveis na Biblioteca e Museu de Artes Performáticas do *Lincoln Center*, que é uma unidade da Biblioteca Pública de Nova Iorque. Em 2017, realizei uma visita de aproximadamente dois meses à Coleção de Dança desse arquivo, onde foi feita grande parte da descrição desses filmes. Por sorte, em julho de 2018, um deles foi publicado no *YouTube* pelo canal do *Helen McGehee Choreography Archive* com o nome *Martha Graham Dances and a Denishawn solo (Silent Films)* e até a presente data encontra-se disponível²⁰. Provavelmente

¹⁹ Todos os materiais digitalizados do fundo de arquivo de Martha Graham (*Martha Graham Collection*) da Biblioteca do Congresso norte-americano estão disponíveis para pesquisa em: www.loc.gov.

²⁰ Helen McGehee foi bailarina da *Martha Graham Dance Company* de 1944 até 1972. Além dos excertos de **American Document**, o filme inclui também fragmentos de outras

produzido na *Bennington College* em 1938, esse fragmento de filme apresenta partes da coreografia (possivelmente um ensaio de palco), e o que parece ser, por conta da iluminação e da repetição de sequências específicas, uma sessão de fotos de um dueto dançado por Martha Graham e Erick Hawkins. O segundo filme, que pode ser acessado apenas *in loco*, na Coleção de Dança, foi supostamente gravado durante um ensaio com figurino no *Opera House* de Chicago em 1939²¹.

O vídeo disponível no *YouTube* contém, na verdade, vários fragmentos de filme, incluindo um trecho de ***Panorama*** (1935), que vamos analisar brevemente. Há uma relação de conteúdo entre as duas obras, pois os temas dos três movimentos de ***Panorama*** reaparecem de outra forma em ***American Document***. Além disso, as duas obras foram produzidas durante os cursos de verão da *Bennington College*, uma na primeira e outra na última oficina comandada por Martha Graham no período da *Bennington School of the Dance*, que vai de 1935 a 1938. Acreditamos que a produção de ***Panorama*** foi quase um ensaio para a produção de ***American Document***, pois a oficina e o curso de verão tinham um formato novo e experimental. Em quatro anos, o projeto cresceu muito e ganhou uma visibilidade provavelmente inesperada. Por isso, talvez a análise de ***Panorama*** nos ajude a entender melhor a construção de ***American Document***.

Uma diferença importante, entretanto, é a quantidade de material escrito sobre cada uma das obras. ***Panorama***, no seu formato original, foi apresentado apenas uma vez, no festival de Vermont de 1935. Não pudemos localizar nenhum comentário de revista ou jornal da época sobre essa estreia e tanto os livros sobre a obra de Graham como a crítica contemporânea também dão pouca atenção a essa dança. Esperamos contribuir ao menos para estimular essa discussão.

coreografias de Graham, a saber, ***Punch and the Judy*** (1941), ***Panorama*** (1935), ***Eye of Anguish*** (1950), além da versão original completa de ***Herodiade*** (1944) e de um solo possivelmente coreografado por Ruth St. Denis, dançado por Martha Graham. Disponível em: <https://www.YouTube.com/watch?v=yoaiVueLlyM>. Acesso em: 2 fev. 2018.

²¹ Decifrar esses registros é uma tarefa difícil: as imagens são precárias, a câmera muitas vezes não filma o palco inteiro e os registros de som e cores fazem muita falta. Além disso, os conteúdos dos dois registros têm pouca sobreposição e existem diferenças gritantes nos cenários e nos figurinos.

1.7 PROGRAMAS E FICHAS TÉCNICAS

O livro de Barbara Morgan descreve algumas das obras que não aparecem nas fotografias. O texto diz que **Panorama** tinha três movimentos e fornece as seguintes descrições:

Panorama:

1. Tema da Dedicção é baseado nessa intensidade do fanatismo inicial com a qual nossos Pais Puritanos cantaram seu hino de dedicação para um novo mundo.
2. Tema Imperial escolhe uma localidade do Sul onde se encontraria a expressão mais marcante de um povo escravizado e dominado por superstições e medos estranhos.
3. Tema Popular é sobre o povo e seu despertar da consciência social na cena contemporânea.²²

MORGAN, Barbara.
Martha Graham: sixteen dances in photographs (1980, p. 160)

O fragmento de filme que iremos analisar foi descoberto nos anos 1990 e contém apenas um trecho do que seria supostamente o terceiro movimento. Segundo o programa documentado por McPHERSON (2013), a música foi composta por Norman Lloyd, com direção musical de Louis Horst, móveis de Alexander Calder, luz e cenário de Arch Lauterer. **Panorama** foi encenada apenas uma vez no *State Armory* de Vermont em 15 de agosto de 1935, com um elenco que incluía as bailarinas da companhia – Anita Alvarez, Bonnie Bird, Dorothy Bird (Villard), Ethel Butler, Lil Liandre, Marie Marchowsky, Sophie Maslow, Lilly Mehlman, May O'Donnell, Florence Schneider, Gertrude Shurr e Anna Sokolow – e as alunas da oficina ministrada por Graham no curso de verão da *Bennington School of the Dance* daquele ano – Miriam Blecher, Prudence Bredt, Nadia Chilkowsky, Evelyn Davis, Jane Dudley, Nancy Funston, Alice Gates, Mildred Gassberg, Mary Anne Goldwater, Marie Heghinian, Merle Hirsch, Gusie Kirshner, Edith Langbert, Naomi Lubell, Mary Moore, Helen Priest

²² No original, na íntegra: “*PANORAMA - The first workshop production of the Bennington School of Dance, **Panorama** endeavors to present three themes which are basically American. Theme of Dedication is based on that early intensity of fanaticism with which our Puritan Fathers sang their hymn of dedication of a new world. Imperial Theme chooses a Southern locale where was to be found the most striking expression of a people in bondage ridden by superstitions and strange fears. Popular theme is of the people and their awakening social consciousness in the contemporary scene.*”

(Rogers), Pearl Satlien, Kathleen Slagle, Muriel Stuart, Maxine Trevor, Marian Van Tuyl, Florence Verdon, Theodora Wiesner e Collin Wilsey.

American Document era uma obra com uma estrutura mais complexa. Ela era dividida em cinco episódios, cujos títulos listaremos a seguir, mais uma entrada e uma finalização. Os episódios tinham uma ou duas danças, que dialogavam com a fala de um ator (Houseley Stevens Jr.) no papel de interlocutor. Segundo o programa, a obra era ‘baseada livremente’ na estrutura dos shows de menestréis.

American Document:

- Entrada: *Walk Around; Cross-Fire*
- Primeiro Episódio: ***Declaration***
- Segundo Episódio: ***Occupation***
- Terceiro Episódio: ***The Puritan***
- Quarto Episódio: ***Emancipation***
- Quinto Episódio: ***Hold Your Hold!***

A música, a qual infelizmente não tivemos acesso, foi composta por Ray Green, com base em ritmos e estilos norte-americanos, e Louis Horst fazia a direção musical. Os figurinos eram de Edythe Gilfond, a luz e o cenário eram de Arch Lauterer. Na estreia realizada no *State Armory* de Vermont em 06 de agosto de 1938, o elenco incluía as bailarinas da companhia – Anita Alvarez, Thelma Babitz, Ethel Butler, Jane Dudley, Nina Fonaroff, Natalie Harris, Marie Marchowsky, Sophie Maslow, Marjorie G. Mazia, May O'Donnell e Gertrude Shurr – e os alunos da oficina da *Bennington College*, que naquele ano havia sido renomeada para Programa Profissional – Muriel V. Brenner, Jean Erdman, Erick Hawkins, Virginia Hall Johnson, Jane Lee Perry, Helen Priest (Rogers), Kaya Russell, Elaine Scanlan, Margaret Strater, Claire Strauss, Eleanor Struppa (McPHERSON, 2013).

1.8 ALIANÇAS E APROXIMAÇÕES

A Frente Popular foi o movimento social insurgente forjado a partir da militância trabalhista da incipiente CIO [Congresso das Organizações Industriais], a solidariedade antifascista com a Espanha, a Etiópia, a China, os refugiados de Hitler e as lutas políticas da ala esquerda do *New Deal*. Nascida das convulsões sociais de 1934 e coincidindo com o período de maior influência do Partido Comunista

na sociedade americana, a Frente Popular tornou-se um bloco histórico radical que unia sindicalistas industriais, comunistas, socialistas independentes, ativistas comunitários e antifascistas emigrados em torno da social-democracia trabalhista, do antifascismo e da oposição aos linchamentos.²³

Michael DENNING,
em *The Cultural Front: The Laboring of American Culture
in the Twentieth Century* (2010, p.4)

Desde sua estreia, ***American Document*** despertou o interesse dos críticos por conta de algumas inovações formais. Em primeiro lugar, essa foi a primeira coreografia na qual Graham usou um texto falado em cena, o qual foi montado em colaboração com o professor Francis Fergusson, do departamento de Artes Cênicas da *Bennington College*, com a inclusão de citações de diversos documentos históricos. A segunda novidade foi a inclusão de dois homens – um ator e um bailarino - no elenco, que até então era constituído exclusivamente de mulheres. Ambas as inovações eram bastante ambiciosas para uma obra que foi projetada originalmente como apresentação final de uma oficina em um curso de verão. O sucesso que a peça teve na primeira turnê nacional da companhia de Graham sugere que o público e os críticos aprovaram as novidades.

Para entender essa relação entre a dança, o público e a crítica, é preciso primeiro inserir ***American Document*** no seu contexto histórico. Seguiremos aqui um caminho que a crítica já vem, aos poucos, desbravando, que busca revelar as relações entre os movimentos políticos da Frente Popular e os movimentos artísticos da dança moderna de Nova Iorque. Imaginamos que as nossas contribuições mais relevantes para esse campo de estudo já iniciado são as análises formais das estruturas organizadoras da obra, a saber, o papel do interlocutor e o *walk-around*.

Um outro assunto que nos interessa é como aconteceu a formação do público da dança moderna. Uma hipótese de trabalho utilizada aqui, e que se mostrou produtiva, foi de que antes dessa forma se constituir como uma arte reconhecida, o

²³ No original: “*The Popular Front was the insurgent social movement forged from the labor militancy of the fledging CIO, the anti-fascist solidarity with Spain, Ethiopia, China, the refugees from Hitler, and the political struggles of the left wing of the New Deal. Born out of the social upheavals of 1934 and coinciding with the Communist Party’s period of greatest influence in US society, the Popular Front became a radical historical bloc uniting industrial unionists, Communists, independent socialists, community activists, and émigré anti-fascists around laborist social democracy, anti-fascism and anti-lynching.*”

público da cidade de Nova Iorque foi apresentado a uma série de experimentos de cena, realizados por grupos de teatro ou dança, envolvidos com a luta da classe trabalhadora. Como buscaremos relatar, esses grupos usavam procedimentos do teatro de agitação e propaganda (*agitprop*) e do teatro épico, e conquistaram uma grande popularidade. Os periódicos ligados à política da esquerda e ao próprio Partido Comunista (PC) tiveram papéis importantes na organização da cultura dos anos 1930 e foram fundamentais para divulgação dos espetáculos da novíssima dança moderna. Artistas importantes da dança de Nova Iorque estabeleceram vínculos com as atividades do PC e com os grupos de teatro mais experimentais. Já no final da década de 1920, a dança havia conquistado espaço como prática política e, no início da década seguinte, várias bailarinas que iriam contribuir para a formação da dança moderna começaram a dar aulas em espaços como sindicatos e organizações comunitárias, com objetivo específico de despertar a consciência de classes nos trabalhadores.

Supreendentemente, essas mesmas artistas também foram trabalhar diretamente com os principais coreógrafos e precursores da dança moderna: Martha Graham, Hanya Holm, Doris Humphrey e Charles Weidman. Acreditamos que as experiências coletivas que essas aulas de dança para trabalhadores proporcionavam despertavam nas pessoas um interesse ou, no mínimo, uma curiosidade pela nova forma de dança cênica que começava a povoar os teatrinhos de Nova Iorque. O fato de os artistas que compunham as principais companhias de dança da época serem os mesmos que dançavam nos concertos promovidos pelo PC ou por organizações ligadas à luta sindical e que davam aulas nos sindicatos e nos centros comunitários facilitou a divulgação dos espetáculos para o público da classe trabalhadora. Por outro lado, os artistas da vanguarda da dança moderna acabaram também incorporando em seu trabalho alguns procedimentos e temas do teatro de *agitprop* e da dança política. A partir da análise de ***American Document***, vamos tentar demonstrar como a dança moderna norte-americana incorporou estruturalmente essa relação dialética entre arte moderna e arte engajada.

1.9 TRANSIÇÕES

(...) não se pode subestimar o peso do que poderíamos chamar política da crítica, especializada em se fingir de morta desde a guerra fria.

Iná Camargo COSTA,
em *Panorama do Rio Vermelho* (2001, p. 142)

Os movimentos políticos e culturais da época na qual Graham atingiu sua maturidade como artista não só ajudaram no desenvolvimento de sua obra, como também moldaram vários dos materiais com os quais ela trabalhou, desde os corpos dos bailarinos da companhia até as estruturas coreográficas utilizadas. Quando investigamos a história da dança nos Estados Unidos, precisamos lembrar que a pesquisa em dança dentro das universidades norte-americanas começou apenas na década de 1950, durante o período do macartismo²⁴. Nessa época, qualquer relação com qualquer coisa que lembrasse a luta de classes, a esquerda ou o PC era vista como perigosa. Como resultado, o empenho coletivo e a relação entre dança e política, que acreditamos terem sido fundamentais para o surgimento e o reconhecimento da validade artística da dança moderna nos anos 1930, foram solenemente apagados e esquecidos. No seu lugar, foi construída uma narrativa com foco no esforço individual, tingida com os tons do imperialismo da Guerra Fria. Walter TERRY, no livro *The Dance in America* (1956) escreveu:

O sangue de dez gerações de americanos é sua herança corporal, o osso da terra em que ela vive fornece o esqueleto de suas danças; inseparáveis, eles vivem em Martha Graham. Os elementos podem mudar, as características da superfície podem variar em diferentes danças, os temas podem ser estrangeiros ou universais, mas o sangue puritano e o osso americano são tão irremovíveis de suas danças quanto de seu próprio ser.²⁵

²⁴ Joseph R. McCarthy foi senador Republicano no período entre 1947 e 1957. O período foi marcado por uma política paranoica e repressora de delação e perseguição aos comunistas.

²⁵ No original: “*The blood of ten generations of Americans is her bodily heritage, the bone of the land in which she lives provides the skeleton of her dances; inseparable they live in Martha Graham. Features may change, surface characteristics may vary in different dances, themes may be foreign or universal, but the Puritan blood and the American bone are as irremovable from her dances as they are from her own being.*”

Essa ideia de que o sangue puritano, que ecoa o mito do herói individualista e solitário, se perpetuou na história da dança de Martha Graham. Em um livro bem mais recente, por exemplo, encontramos a seguinte comparação:

Em 1928, outros dois membros da *Denishawn Company* começaram a trabalhar por conta própria: Doris Humphrey e Charles Weidman. Embora ambos fossem solistas fortes, suas peças se concentravam no trabalho de grupo, em oposição às explorações de Graham a respeito do indivíduo heroico.²⁶

Margareth FUHRER, em *American Dance: the complete illustrated history* (2014, p.93)

Nosso objetivo é convencer o leitor de que esse tipo de narrativa desconsidera grande parte das obras mais importantes do início da carreira de Graham, como *Heretic* (1929), *Primitive Mysteries* (1931), *Celebration* (1934), *Chronicle* (1936) ou mesmo *Deep Song* (1937) e *Immediate Tragedy* (1937). Mesmo que ela revele algo sobre a carreira de Graham pós-Segunda Guerra, ela omite a riqueza e pluralidade de recursos, materiais e procedimentos que Graham mobilizou na sua obra técnica e coreográfica, a partir da experiência coletiva do turbilhão cultural e político da Nova Iorque na década de 1930. Além disso, descrições como essa ignoram os conteúdos de crítica social, incluindo a crítica ao puritanismo, que são centrais para obras como, por exemplo, *American Document* (1938). Por isso, acreditamos que uma maneira produtiva de contestar essa narrativa hegemônica seja tentar reescrever a história a partir dos documentos originais e dos relatos de quem viveu o momento inicial de formação da dança moderna norte-americana.

Entretanto, antes de tratarmos da análise mais detida dos documentos sobre a obra coreográfica de Graham, precisaremos esclarecer o que exatamente estamos chamando de dança moderna. Para tanto, buscaremos apresentar alguns dos princípios norteadores adotados pela comunidade da dança de Nova Iorque em oposição às outras referências de dança cênica disponíveis à época.

²⁶ No original: *In 1928 two other members of the Denishawn Company struck out on their own: Doris Humphrey e Charles Weidman. Though both were strong soloists, their pieces focused on group work, as opposed to Graham's explorations of the heroic individual.*

1.10 DANÇAS MODERNAS

Coristas no *Radio City Hall* de Nova Iorque, no início dos anos 1940.

Os figurinos do balé, embora reveladores pelo modo como se agarram ao corpo (corpetes apertados, meias, saias curtas e tutus), contrastavam com a imagem de castidade que ainda ressoava no balé como uma espécie de volúpia camuflada. Os *Music Halls* eram mais diretos em seu apelo sexual e, sob a orientação de produtores do sexo masculino, a mulher se tornou uma mercadoria comercializável, um ligeiro nível acima ou mesmo em pé de igualdade com as prostitutas.

Holly E. CAVRELL,
em *Dando corpo à história* (2015, p.87)

Nesse trabalho consideramos como dança moderna norte-americana um conjunto de práticas de treinamento corporal, pesquisa do movimento e composição coreográfica criados e difundidos por um grupo de artistas, críticos e produtores na cidade de Nova Iorque, durante o período que durou da metade dos anos 1920 até o final da década de 1930. Esse grupo de pessoas, notoriamente liderado por mulheres, incluía bailarinos, coreógrafos e professores de dança como Martha Graham, Doris Humphrey, Hanya Holm, Helen Tamiris, Charles Weidman, Martha Hill, Anna Sokolow, Jane Dudley e Sophie Maslow, mas também outros profissionais e críticos como o músico Louis Horst, o empresário Lincoln Kirstein e o crítico do *The New York Times*, John Martin.

O papel da crítica e dos críticos que atuavam em jornais e revistas da época divulgando, discutindo e participando ativamente desse movimento artístico não deve ser subestimado. Em uma série de quatro conferências proferidas entre 1931 e 1932 na *New School for Social Research*²⁷, Martin, o primeiro crítico de dança do jornal *The*

²⁷ A *New School for Social Research* foi fundada em 1919 por um grupo de professores progressistas dissidentes da *Columbia University*, que incluía os historiadores Charles Beard e James Harvey Robinson, o economista e sociólogo Thorstein Veblen e o filósofo e psicólogo John Dewey.

New York Times, buscou explicar para os seus ouvintes o que era a dança moderna. Só o fato dessas conferências terem acontecido numa instituição dedicada à pesquisa social e terem sido publicadas em livro no ano seguinte já sinaliza que algo novo estava surgindo na arte da cena e que era preciso, se não definir, ao menos propor seus limites e horizontes. Tanto o texto de Martin como outros textos da época procuram explicar a nova dança indicando ou sugerindo o que essa dança não era. Dito de outra forma, o que esse grupo de artistas e críticos estavam propondo era uma dança do seu tempo, ligada às questões, formas e ritmos da vida contemporânea e, para defender essa ideia e ainda manter aberto o campo de experimentação era preciso demonstrar que o repertório de formas de dança da cena disponíveis à época estava antiquado ou, no mínimo, não dava conta de expressar as pulsões da vida social naquela cidade e naquele momento histórico.

Caricatura de Martha Graham ao lado da estrela burlesca Sally Rand produzido por Miguel Covarrubias para a revista feminina *Vanity Fair* (1934)²⁸.

É importante reconhecer que a dança das coristas não apenas representava a eficiência do trabalho, mas constituía em si mesma a eficiência do trabalho *na* dança.²⁹

Mark FRANKO,
em *The work of dance: labor, movement,
and identity in the 1930s* (2002, p.30)

²⁸ O artista, Miguel Covarrubias, foi um pintor, caricaturista, ilustrador, etnólogo e historiador de arte mexicano. A proposta de suas ilustrações de 'Entrevistas Impossíveis' era retratar dois contemporâneos opostos em uma situação em que provavelmente nunca seriam encontrados. No artigo satírico publicado na *Vanity Fair* de 1934, Martha Graham e a estrela burlesca Sally Rand se envolvem em uma 'Entrevista Impossível', onde as duas divas se enfrentam ao dividir o palco.

²⁹ No original: *It is important to recognize that chorus dancing not only represents labor efficiency, but constitutes in itself labor efficiency in dancing.*

Esse repertório que deveria ser superado incluía basicamente o balé de origem europeia, a chamada dança romântica da geração anterior e as produções de dança burlesca do teatro mais comercial da Broadway. Em seu livro sobre trabalho e dança, Mark FRANKO (2002) demonstra como as linhas de coro características dos musicais e filmes da crescente indústria cultural norte-americana na década de 1930 não só representavam na cena o ritmo do trabalho industrial serializado, mas eram também um exemplo vivo do trabalho produzido por trabalhadoras alienadas. A objetificação do corpo feminino para a contemplação de um público masculino e a alienação do bailarino em relação ao seu trabalho iam totalmente contra o projeto das artistas da dança moderna, que acreditavam que o movimento nascia do impulso subjetivo e que, como agentes criadoras, não pretendiam se submeter aos desejos do sexo oposto. Por isso, era necessário estabelecer uma distinção clara.

Os teatros da Broadway ficavam disponíveis logo imediatamente após a performance do sábado à noite. O último show era desmontado e o novo montado em seguida. Então, lá pelas duas ou três da manhã, os bailarinos eram admitidos no palco para ensaiar. Eles ensaiavam até às quatro, retornavam às nove da manhã e permaneciam até a hora de as cortinas se abrirem.

Holly E. CAVRELL,
em *Dando corpo à história* (2015, p.132)

Durante aquele período, a dança moderna era muitas vezes tratada como uma dança de concerto³⁰. Essa denominação claramente buscava aproximar a dança moderna da música clássica e, portanto, do universo da chamada “arte elevada” ou do que Martin chamaria de “belas artes”. Essa aproximação, que hoje soa elitista, foi muito importante para que a dança moderna conquistasse respeito entre os críticos e pudesse ocupar certos espaços de trabalho. Em 1930, por exemplo, a coreógrafa Helen Tamiris comandou um movimento para conseguir autorização da prefeitura para usar os teatros de Nova Iorque aos domingos. Por lei, musicais e outras formas de entretenimento estavam proibidos no dia de descanso religioso. Por isso, a maior parte dos teatros da Broadway ficavam vazios e os preços de aluguel eram bem mais baratos. Como descrito por CAVRELL (2015), os artistas da dança moderna

³⁰ Um equivalente para dança de concerto seria, nos dias de hoje, o termo ‘dança cênica’.

costumavam alugar os teatros para se apresentar apenas aos domingos, mas às vezes, os fiscais da prefeitura impediam essas apresentações e, com o aumento do número de espetáculos, os conflitos foram ficando mais frequentes. Eventualmente, o grupo de artistas comandado por Tamiris conseguiu convencer as autoridades de que a dança moderna era uma arte de respeito e acabou conseguindo permissão para realizar os seus “concertos” e apresentar as suas “composições” aos domingos nos teatros da cidade.

1.11 UMA NOVA DANÇA DE CONCERTO

Em um passado relativamente recente, entendia-se por dança o balé, e por balé, o *ballet d'action*. Este era constituído de um arremedo de enredo entremeado por números coreográficos, da mesma forma que a comédia musical é entremeada por canções. Essa classe de representação inseria-se na categoria das produções teatrais e era julgada pelos críticos de teatro. Quando Isadora Duncan e o movimento romântico surgiram, dando ênfase bem maior à música que ao drama, a dança como acompanhamento coreográfico tornou-se assunto dos críticos de música. Com o desenvolvimento da dança moderna, em que a dança é o principal, e música e enredo são por vezes secundários, a confusão impera.

John MARTIN, 1933,
na revista *Pró-posições* (2007)³¹

Como apontado por Martin no ciclo de conferências que mencionamos, um dos objetivos dos artistas da dança moderna era criar uma nova forma de dança de concerto, distinta das danças clássica e romântica. Da dança clássica, a dança moderna negava o uso de um vocabulário fixo, que precisava ser executado de maneira prescritiva, aparentemente sem esforço. Para os modernos, as poses abstratas e as narrativas que tratavam da vida de princesas e cisnes não faziam mais sentido no mundo contemporâneo, assim como também não fazia sentido desumanizar o corpo que dança, escondendo o esforço e a relação natural do corpo com a gravidade. Os bailarinos da dança moderna queriam se mover a partir de impulsos internos e se comunicar de maneira mais direta com o público. Segundo

³¹ As conferências proferidas por John Martin em 1931/32 na *New School of Social Research* foram publicadas na forma de livro em 1933 pela *Princeton Book Company*. Em 2007, elas foram traduzidas por Márcia Strazzacappa para o português e publicadas na revista *Pró-Posições*. O excerto citado acima foi obtido dessa tradução.

MARTIN (2007), “o movimento físico é o primeiro efeito normal de qualquer experiência mental ou emocional” e, portanto, é uma forma natural de comunicação interpessoal.

A bailarina e coreógrafa Ruth St. Denis em **Radha**, ca. 1906.

A dança romântica da geração anterior já havia se afastado do vocabulário fixo e das narrativas de contos de fadas do balé³². A geração de Ruth St. Denis e Isadora Duncan buscava a motivação para o movimento na emoção. Como fonte de emoção, elas usavam a música romântica e, como fonte de inspiração para o movimento em si, desenhos da cerâmica grega, de vasos egípcios ou ainda imagens da arte oriental e de civilizações longínquas. Hoje, os livros de história da dança consideram Duncan e St. Denis como as precursoras da dança moderna, pois elas foram as primeiras a tirar as sapatilhas e corpetes e experimentar o prazer do movimento que partia de uma inspiração interna e pessoal³³. Elas representam também a primeira geração de mulheres coreógrafas, pois no balé esse papel era tradicionalmente exercido pelos homens. Ambas, coreografando suas próprias danças, fizeram sucesso como solistas e conquistaram legiões de seguidoras. Entretanto, nas décadas de 1920 e 1930, o estilo de dança que elas haviam criado começou a ser considerado ultrapassado por, pelo menos, dois motivos. Em primeiro lugar, porque obedecia à estrutura musical e,

³² Isadora Duncan morreu jovem e a sua carreira foi construída na Europa, onde ela fundou diversas escolas. Sua influência na dança moderna norte-americana da geração posterior é mais indireta do que a de Ruth St. Denis, que foi a professora de Martha Graham, Doris Humphrey e Chales Weidman.

³³ Optamos aqui pela denominação ‘romântica’ porque era assim que a geração de Graham classificava a dança de Duncan e St. Denis.

em segundo lugar, porque sua inspiração vinha do passado ou do oriente e, portanto, de outros tempos e lugares. Os bailarinos modernos achavam que uma arte relevante precisava estar diretamente conectada com o seu tempo e com o seu mundo e não deveria se submeter às regras das outras formas de expressão.

A dança moderna, em oposição ao balé e à dança romântica, surgiu da busca por uma linguagem aberta e flexível mas, sobretudo, relevante e atenta ao mundo contemporâneo. O impulso criativo deveria nascer do próprio movimento do corpo humano, sem precisar seguir a música ou a narrativa. Desse impulso de libertação surge o termo 'dança absoluta'.

1.12 BREVE RELATO DA ASCENSÃO E QUEDA DA DANÇA ALEMÃ

A bailarina e coreógrafa alemã Mary Wigman.
Fotografia de Siegfried Enkelmann.

Coreografando danças para o silêncio, Wigman e Laban mudaram a atenção da dimensão temporal para as dimensões espaciais e dinâmicas do movimento. Recuperando a conexão entre êxtase e movimento, Wigman e Laban transferiram a atenção da personalidade do dançarino para as energias suprapessoais da dança. Essas inovações alcançaram o ideal da dança absoluta, a dança "que fala apenas pelo movimento".³⁴

Susan MANNING,
em *Ecstasy and the demon* (2006, p.20)

³⁴ No original: *Choreographing dances to silence, Wigman and Laban shifted attention away from the temporal dimension and toward the spatial and dynamic dimensions of movement, Recovering the connection between ecstasy and movement, Wigman and Laban shifted the attention away from the personality of the dancer and toward the suprapersonal energies of the dance. These innovations achieved the ideal of absolute dance, dance "that speaks through movement alone".*

As pesquisas a respeito da dança absoluta e de vários outros aspectos que interessavam à dança moderna norte-americana começaram, na verdade, nas montanhas que dividem a Alemanha e a Áustria, durante os anos 1910. Foi num retiro chamado Monte Verità que Rudolf Laban, o maior pesquisador do movimento da *Ausdruckstanz* (dança de expressão) ou dança moderna alemã, iniciou suas investigações a respeito dos tipos de movimento que o corpo humano pode fazer e da relação do corpo com o espaço. Seu interesse não estava restrito à dança cênica, ele também tinha a intenção de reintegrar a experiência da dança à vida das pessoas comuns e, por isso, muitas de suas ideias são usadas até hoje em práticas de arte-educação. Suas experiências com grandes grupos de amadores deram origem a uma prática didática chamada de dança coral, baseada na ludicidade do movimento e na improvisação dirigida, que foi incorporada por artistas da esquerda norte-americana nas aulas de dança voltadas para educação política de trabalhadores. A proposta básica de Laban era ensinar as pessoas a se moverem juntas, como um corpo coletivo, sem com isso anular as individualidades e padronizar os movimentos.

Mary Wigman trabalhou com Laban por aproximadamente sete anos, antes de abrir sua própria escola e companhia e iniciar a sua pesquisa pessoal. Ela foi uma das primeiras coreógrafas a trabalhar diretamente com músicos na composição das suas danças, de maneira que a trilha e a coreografia, criadas simultaneamente, produziam um efeito cênico absolutamente novo. O uso de máscaras e figurinos com formas inusitadas também ajudava a colocar o foco no movimento e não na intérprete. Como bailarina, Wigman fez um enorme sucesso tanto na Alemanha como na cena internacional. As três turnês que ela realizou nos Estados Unidos entre 1930 e 1933 tiveram um efeito profundo no modo como os artistas norte-americanos passaram a encarar a dança da cena.

Durante o governo de Adolf Hitler, Laban e Wigman tiveram seus trabalhos subsidiados pelo Ministério da Propaganda de Joseph Goebbels. Não discutiremos aqui se esses artistas aderiram ou não à ideologia nazista, mas é importante destacar que o envolvimento direto de ambos nos preparativos para o Festival de Dança da cerimônia de abertura dos Jogos Olímpicos de Berlim de 1936 foi um balde de água fria para a comunidade de admiradores da dança alemã em Nova Iorque. Mesmo assim, a influência da dança de expressão na dança norte-americana ainda é inegável. Hanya Holm, uma importante parceira de Wigman, mudou-se para Nova

lorque em 1932 e levou para a América técnicas de investigação do movimento, exercícios de composição, ideias teóricas e procedimentos didáticos derivados das pesquisas de Laban e Wigman, fertilizando o solo norte-americano com o DNA da poderosa dança de expressão alemã.

1.13 DANÇA COMO FERRAMENTA REVOLUCIONÁRIA

Amadores do *New Dance Group* em um exercício de improvisação conduzida para dança de massa no início dos anos 1930.

Na dança de massa, o povo encontrará um duplo ganho de tremenda significância. O primeiro, o desenvolvimento educacional, através do qual eles se percebem e percebem os outros, e que desperta neles um forte sentimento de respeito e responsabilidade pelos outros. O segundo, a capacidade coletiva de se expressar, articular e formular o que antes era apenas parcialmente claro em suas próprias mentes.³⁵

Ruth Allerhand, bailarina e coreógrafa,
em *The work of dance: labor, movement, and identity in the 1930s*,
de Mark FRANKO (2002, p.26)

A abertura da *Mary Wigman School* em Nova Iorque disponibilizou para os alunos um conjunto de práticas e procedimentos didáticos que haviam se originado na dança de expressão alemã. Como comentamos, um dos objetivos das pesquisas de Laban, Wigman e seus colaboradores era desenvolver ferramentas para ensinar dança para grandes grupos amadores e, assim, reintegrar a prática da dança à vida das pessoas comuns. O potencial político desse tipo de prática foi prontamente

³⁵ No original: “In mass dance the people will find a twofold gain of tremendous significance. The first, the educational development, through which they found themselves and each other, and which has awakened in them a strong feeling of respect and responsibility for others. The second, a group ability to express, to articulate and formulate what was before only half clear in their own minds.”

percebido por algumas das artistas da dança norte-americana envolvidas com a militância política. Inspiradas, de um lado, pelas ideias marxistas que enfatizavam a necessidade de organização da classe proletária e, de outro, pelas práticas da dança coral criadas por Rudolf Laban, essas mulheres usavam a dança de massa para despertar a consciência de classe em crianças e treinar adultos para o movimento coletivo organizado, necessário para a luta por direitos sociais. Esse movimento de dança política³⁶ teve uma vida relativamente curta, mas a ideia de que a dança é uma ferramenta potente para organização do movimento do corpo coletivo foi central para o desenvolvimento do que conhecemos como dança moderna norte-americana. Além disso, os trabalhadores que participaram desses experimentos coletivos se conectaram com o universo da dança cênica, sobretudo porque as mesmas artistas responsáveis pelas aulas e eventos da dança política acabaram sendo incorporadas pelas companhias dos artistas de vanguarda. Isso ajudou a formar um público da classe trabalhadora interessado pela nova dança moderna.

1.14 A INCUBADORA

Martha Graham e alunas na *Bennington College* na década de 1930.

De certa forma, os anos da *Bennington* foram os anos mais importantes em toda a história da dança moderna norte-americana. A *Bennington* tornou possíveis as primeiras produções completas e em larga escala, fornecendo a planta e o equipamento. Ela fornecia ao artista um lugar para morar, dançar, trabalhar e material em quantidade para trabalhar. A impressão das apresentações do festival tinha um efeito duradouro, não apenas sobre quem as via, mas sobre

³⁶ Nesse trabalho, chamamos de dança política um movimento que envolvia dois tipos de práticas diferentes: a dança de massa, que era um tipo de aula voltada para grupos de trabalhadores, e a dança revolucionária, que era uma prática de produção de obras coreográficas e concertos de dança com temas relacionados à luta da classe trabalhadora.

quem delas participava. Além da agitação do experimento, das ondas de excitação, dos milagres da realização, compartilhados pelo público e pelos artistas, os participantes da oficina tiveram a inspiração da liderança artística, a experiência de ser um eu dentro de um coletivo, maior que o eu pessoal, que era diversificado pelo tamanho, personalidade e facilidade de cada bailarino.³⁷

Margaret LLOYD,
em *The Borzoi book of modern dance* (1949, p.321)

American Document, como estamos tentando demonstrar, foi produto de um momento histórico e de um contexto muito específico, ligado à cultura da cidade de Nova Iorque. Entretanto, precisamos lembrar que essa obra foi concebida na verdade nas colinas de Vermont, na Nova Inglaterra, perto do local onde, no final do século XVIII, havia acontecido uma das principais batalhas pela independência dos Estados Unidos. A *Bennington College* foi, nos anos 1930, o mais importante centro acadêmico de ensino e produção em dança dos Estados Unidos.

A *Bennington College* era uma instituição nova e com uma proposta de educação progressista e inovadora. A faculdade abriu suas portas em 1932, em plena depressão econômica, e logo no seu primeiro ano promoveu um simpósio chamado Modernismo nas Artes, que já incluía concertos e discussões sobre dança. Seu primeiro presidente, Robert Devore Leigh, chamou Martha Hill, ex-aluna e bailarina do grupo de Graham, para criar o primeiro curso superior dedicado somente à dança dos Estados Unidos. Em 1934, inspirados pelos diversos cursos de verão que eram promovidos por outras faculdades ou universidades, com foco em teatro, música, ou literatura, Hill, Leigh e sua assistente Mary Josephine Shelly decidiram montar o primeiro curso de verão em dança do país. Os objetivos eram: criar um programa unificado que englobasse os vários aspectos da dança moderna; atrair um corpo

³⁷ No original: “In some ways, the Bennington years were the most important years in the whole history of the American modern dance. Bennington made possible the first full-length, large-scale productions by supplying the plant and equipment. It provided the artist with a place to live, to dance, to work, and material in large groups to work with. The impress of the festival performances had a lasting effect, not only on those who saw them, but on those who took part in them. In addition to the stir of experiment, the salvos of excitement, the miracles of attainment, shared by audiences and performers, the workshop participants had the inspiration of artistic leadership, the experience of being one of a composite selfhood, bigger than personal selfhood, that was diversified by the size, personality and facility of each dancer.”

diversificado de alunos; formar público; promover o uso produtivo das dependências da faculdade durante as férias dos cursos regulares e, por um custo baixo para os alunos, criar um curso autossustentável e sem fins lucrativos. Para compor o núcleo de professores do primeiro curso de verão da *Bennington School of the Dance*, Hill conseguiu recrutar os artistas e críticos mais importantes de Nova Iorque, a saber, Martha Graham, Hanya Holm, Doris Humphrey, Charles Weidman, Louis Horst e John Martin. A proposta era arriscada e era preciso conseguir, no mínimo, 43 alunos para viabilizar o curso. Com 103 mulheres inscritas, com idades variando entre 15 e 49 anos, a faculdade precisou fechar as inscrições para a *Bennington School of the Dance* de 1934 por falta de camas e espaço para acomodação. As alunas (nenhum homem se inscreveu no primeiro ano) eram, na sua maioria, professoras de educação física vindas de diversas partes dos Estados Unidos.

A primeira temporada de cursos durou seis semanas, com cada um dos quatro coreógrafos dando uma semana de aulas técnicas. Martha Hill dava as aulas do 'Curso de Dança Moderna' na primeira semana para preparar os alunos para a maratona que viria a seguir, e depois voltava na última. Paralelamente, foram oferecidos cursos como os de 'Composição em Dança', 'Técnica Fundamental' e 'Ensinando Materiais e Métodos' também com Hill, 'Música Relacionada ao Movimento' com Horst, 'Música para Bailarinos' com Gregory Tucker, 'Produção' com Jane Ogborn, 'Prática' com Bessie Schönberg e 'História e Crítica de Dança' com John Martin. Demonstrações, espetáculos, palestras, projeção de filmes e discussões de vários temas relacionados com a dança moderna complementavam o programa. Os relatos indicam que o curso foi um sucesso, inclusive, do ponto de vista financeiro.

Para as próximas temporadas do *Bennington School of the Dance*, Hill e Shelley pensaram em dar mais suporte para a produção de obras dos diferentes coreógrafos, oferecendo dois programas: o Programa Geral, bem parecido com o do ano anterior, e o Programa Oficina, o primeiro de uma série de quatro. A ideia é que a cada ano um dos coreógrafos criasse uma coreografia com um grupo de alunos, que iriam trabalhar junto com os bailarinos da companhia daquele artista e apresentar o trabalho no final do curso. Graham foi a primeira a comandar a Oficina em 1935, que resultou na produção de ***Panorama***. Em 1936, foram realizadas duas Oficinas simultâneas: Doris Humphrey trabalhava com as mulheres, enquanto Charles Weidman coreografava os homens. Para fechar a primeira parte do ciclo, Hanya Holm

ficou responsável pela Oficina de 1937. Em 1938, o programa Oficina da *Bennington School* passou a se chamar Programa Profissional e os quatro artistas trabalharam simultaneamente, cada um com um grupo de alunos avançados, para criar obras coreográficas e, possivelmente, agregar bailarinos às suas companhias. Foi nesse programa que ***American Document*** foi criado.

1.15 O CORPO DOCENTE

Essa grande mulher (Martha Graham) me apresentou suas técnicas – na verdade, a sua maneira de mover o corpo - e isso teve um efeito muito grande sobre mim. Outra revelação ocorreu quando Louis Horst me ensinou coreografia. Nós, os alunos nem sabíamos soletrar a palavra. De maneira quieta, moderada, mas forte, ele explicava o que era a coreografia e por que era importante que os dançarinos de nossa geração aprendessem e se tornassem criadores. A combinação de Graham e Horst despertou nossa criatividade.³⁸

Anna Sokolow, em *Martha Graham: the evolution of her dance theory and training*, de Mirian HOROSKO (2002, p.44)

Martha Graham, Doris Humphrey e Charles Weidman haviam sido colegas na *Denishawn*, a primeira escola de formação em dança dos Estados Unidos. A escola foi inaugurada em 1915, em Los Angeles, e era comandada por dois dos pioneiros da dança romântica norte-americana: Ruth St. Denis e Ted Shawn. Graham, Humphrey e Weidman haviam sido alunos das primeiras turmas da escola, onde eventualmente se tornaram também professores e bailarinos da companhia. Seguindo o conselho de Louis Horst, na época, diretor musical da *Denishawn*, Graham foi a primeira dos três a mudar-se para Nova Iorque. Humphrey e Weidman se mudaram um pouco depois e montaram juntos uma escola e companhia.

Em 1930 os três voltaram a trabalhar juntos em um projeto chamado *Dance Repertoire Theatre*, organizado pela coreógrafa nova-iorquina Helen Tamiris (a mesma que comandou a luta pelo direito de usar os teatros aos domingos). A ideia do

³⁸ No original: *This great woman introduced me to her techniques – rather, to her way of moving the body – and it had a very great effect upon me. Another revelation occurred when Louis Horst taught me choreography. We students didn't even know how to spell the word. In his quiet, subdued, but strong way, he explained what choreography was and why it was important for dancers in our generation to learn it and become creators. The combination of Graham and Horst brought forth our creativity.*

Dance Repertoire Theatre era fazer temporadas de concertos para apresentar de uma só vez os trabalhos dos quatro coreógrafos e, assim, diminuir custos e formar público³⁹. O projeto durou apenas duas temporadas por conta de uma série de conflitos e rivalidades, mas foi fundamental para aumentar a visibilidade dos trabalhos dos jovens coreógrafos e chamar atenção do público e dos críticos de Nova Iorque. A própria realização de um projeto como esse indica que a produção de espetáculos de dança em Nova Iorque era cara e complicada e, por isso, os artistas precisavam agir coletivamente. Com o início dos cursos de verão da *Bennington College*, a novíssima dança moderna, que ainda estava tentando descobrir como viabilizar a sua existência do ponto de vista financeiro, recebeu o empurrão necessário para se estabelecer como uma arte séria e conceituada na cultura norte-americana.

Em 1934, quando o projeto de *Bennington School of the Dance* foi concebido, Graham, Humphrey, Weidman e Holm eram considerados os quatro maiores coreógrafos da dança moderna. Holm, entretanto, tinha uma formação completamente diferente dos outros três. Como mencionamos, ela era alemã e havia sido discípula de Mary Wigman. Após o sucesso da primeira turnê de Wigman nos Estados Unidos, o empresário Sol Hurok convenceu a coreógrafa a abrir uma escola na cidade Nova Iorque. Assim, Hanya Holm, que na época era codiretora da escola central de Wigman em Dresden, foi enviada para ser a diretora da *New York Wigman School*. Como já sugerimos anteriormente, a chegada de Holm e do método alemão à cidade desencadeou um avanço enorme no ensino de dança. Na escola de Wigman, além de técnica e composição, os alunos aprendiam anatomia, percussão, discutiam questões espaciais e faziam exercícios de improvisação dirigida. O conceito alemão de educação em dança era mais global do que o norte-americano e dava ao aluno mais recursos para explorar o movimento e a composição. Isso afetou diretamente essa geração de artistas da dança, que ainda estava procurando a sua própria voz. Foi no estúdio de Holm que se formou, em 1932, o *New Dance Group*, um dos grupos mais importantes da dança política voltada para educação de trabalhadores. Em 1936,

³⁹ Tamiris, uma coreógrafa e bailarina talentosa e uma importante articuladora dos artistas da dança, não foi chamada para dar aulas nos cursos de verão da *Bennington College*. Essa é, talvez, a ausência mais relevante e mal explicada na equipe idealizada por Martha Hill.

por conta dos rumores que indicavam a adesão de Wigman ao nazifascismo, a escola passou a se chamar *Hanya Holm Studio*.

1.16 MENTORES INTELECTUAIS

Seus materiais devem ser sublimados em forma e estilização ou simbolização para produzir uma obra de arte. Até que isso ocorra, é apenas autoexpressão.⁴⁰

Louis Horst,
em *The work of dance: labor, movement, and identity in the 1930s*,
de Mark FRANKO (2002, p.55)

Além desses importantes bailarinos e coreógrafos, Martha Hill sabia que a dança precisava de outros colaboradores. John Martin e Louis Horst eram, certamente, as pessoas de maior influência para aquela geração de artistas da dança. John Martin, de quem já tratamos rapidamente, cumpriu um papel fundamental para que a dança moderna pudesse se tornar uma arte central para a vida artística da cidade de Nova Iorque. Já em 1927, o jornal *The New York Times* contratou-o como crítico de dança. Desde o início ele advogou a favor da dança moderna, ajudando a educar o público, explicando os conceitos e comentando os espetáculos de forma didática e acessível. Ele também cobrava padrões de profissionalismo dos artistas e suas colunas contribuíram muito para que a dança incorporasse da arte moderna os princípios de distorção e abstração.

Horst foi, desde o início, um dos artistas mais importantes para a dança moderna norte-americana e uma influência fundamental para Graham. Eles se conheceram ainda na *Denishawn*, onde se tornaram parceiros e amantes e trabalharam juntos por mais de 20 anos. Suas opiniões a respeito da música, do teatro e da pintura moderna tiveram uma influência profunda na jovem Martha Graham e na geração de estudantes e profissionais de dança que se formou durante as décadas de 1920, 1930 e 1940 em Nova Iorque. Na época da criação da *Bennington School of the Dance*, Horst era o diretor musical e professor de composição coreográfica no

⁴⁰ No original: *Your materials must be sublimated to form and stylization or symbolization into a work of art. Until that takes place, it is only self-expression.*

estúdio de Graham e também nos estúdios de Humphrey e Weidman e de Helen Tamiris.

Além de músico e professor, Horst foi um importante crítico de dança. Em 1934 fundou a *Dance Observer*, a primeira revista dedicada exclusivamente à crítica de dança dos Estados Unidos.

1.17 DESENHANDO RELAÇÕES

O importante é que a arte que está sendo criada agora esteja relacionada ao agora, ao nosso tempo. O artista deve ser influenciado por seu tempo, condicionado pela vida ao seu redor. Se não estiver, seu ponto de vista é limitado pelo passado e anda para trás ao invés de seguir em frente. Se ele se apropriar da vida em constante mudança ao seu redor, seu trabalho será sempre novo e renovado. A arte deve ser uma reflexão e um comentário sobre a vida contemporânea.⁴¹

Anna Sokolow, bailarina e coreógrafa, trabalhou na companhia de Martha Graham entre 1930 e 1938, em *The modern dance: seven statements of belief*, de Selma COHEN (1966, p.33)

O panorama geral construído nesse capítulo introdutório teve como objetivo apresentar um pouco da complexidade do contexto no qual a dança moderna norte-americana se formou. Como sugerido, foram muitas as disputas teóricas, os experimentos do corpo, os conflitos de interesse ideológico e as dificuldades financeiras que moldaram as práticas e procedimentos da nova arte da cena. A seguir, trataremos da análise de ***American Document*** e ***Panorama*** e, aos poucos, iremos retomar a discussão de alguns dos assuntos apontados nessa introdução. Nosso desafio é investigar de forma dialética de que maneira o contexto contribuiu para a criação dessas obras coreográficas e de que forma o que sobrou delas ainda pode nos revelar algo sobre a obra de Graham e a formação da dança moderna norte-americana.

⁴¹ No original: “The important thing is that the art being created now be related to now, to our time. The artist must be influenced by his time, conditioned by the life around him. If he is not, his viewpoint is limited by the past, and turns back instead of going forward. If he draws on the ever-changing life around him, his work will always be fresh and new. Art should be a reflection and a comment on contemporary life.”

2 AMERICANOS... QUEM SÃO OS AMERICANOS?

Caricatura de Martha Graham feita por Alfred Hirschfeld para a capa da revista *New Masses*, referente a ***American Document*** (18 out. 1938).

Na forma particular de teatro que Martha Graham desenvolveu em obras como ***American Document*** e ***Letter to the World***, a palavra falada é parte integrante da dança. Às vezes o movimento evoca as palavras; às vezes a voz evoca os padrões da dança; e às vezes os dois conversam entre si em contraponto dramático. O resultado é uma peça-dança que, sem perder a qualidade única da dança, admite sentimentos e ideias mais sutis e dramáticas.⁴²

Introdução do libreto de ***American Document***, possivelmente escrita por Francis Fergusson

Sem dúvida, o uso de texto falado aproximava ***American Document*** do universo do teatro. Porém, como buscaremos demonstrar, a estrutura dessa obra não correspondia exatamente à dos shows de menestréis, apesar do programa indicar especificamente essa forma teatral como base estrutural. Havia certamente alguns empréstimos formais mas, quando analisamos os elementos de perto, tais

⁴² No original: “In the particular form of theatre that Martha Graham has developed in such works as ***American Document*** and ***Letter to the World***, the spoken word is an integral part of the dance. Sometimes the movement evokes the words; sometimes the voice calls forth the patterns of the dance; and sometimes the two play back and forth in dramatic counterpoint. The result is a dance play which, without losing any of the unique quality of dance, admits feelings and ideas that are more subtle and more dramatic.”

Letter to the World (**Carta para o Mundo**) é uma dança criada por Graham em 1940 a partir da obra de Emily Dickinson, com citação de versos e poemas.

semelhanças parecem não conseguir sustentar sozinhas a estrutura dessa dança-peça⁴³. O interlocutor de Graham, por exemplo, não equivale ao apresentador ou mestre de cerimônias do show de menestréis. Nesses shows, assim como no circo e em outros tipos de teatro de variedades, a intenção é usar o apresentador para levar o espectador para dentro do mundo do entretenimento, ou seja, para fora da realidade social. Em ***American Document***, como veremos, o efeito era o inverso: o interlocutor trazia a cena para o presente e aproximava a cena do público.

O libreto publicado na revista *Theatre Arts Monthly* em 1942 nos informa que ***American Document*** começava com a companhia realizando um desfile festivo chamado de *walk around*, que discutiremos mais tarde. Em seguida, o elenco realizava um cumprimento e o ator Houseley Stevens Jr. dava um passo à frente e se dirigia diretamente ao público:

Senhoras e senhores, boa-noite!
Isso é um teatro.
O lugar é aqui nos Estados Unidos da América.
A hora é agora – essa noite.⁴⁴

Assim, ao invés de levar o público para o mundo da fantasia ou da brincadeira, o interlocutor, logo de início, aproximava a cena da realidade ao situar a ação naquele teatro, naquela hora. O público ficava sabendo imediatamente que a obra tratava do ‘aqui e agora’. Com essa ação, o interlocutor de Graham se assemelhava aos narradores usados nas formas de teatro épico que, assim como a dança moderna, tinham ganhado força na cidade de Nova Iorque nas décadas de 1920 e 1930.

Como veremos, o interlocutor não estava em cena apenas para apresentar números desconexos de entretenimento, mas sim para narrar, citar, sugerir e relembrar documentos e episódios da peça e da história norte-americana. Esse tipo de narrador épico aparecia em diversas produções da época, às vezes como uma voz num megafone, às vezes como alguém fora da cena que comentava a ação, mas

⁴³ No texto introdutório, possivelmente escrito pelo professor da *Bennington College* Francis Fergusson, ***American Document*** é caracterizado com uma *dance-play*, dança-peça.

⁴⁴ Os textos extraídos dos programas de concerto ou do libreto estão disponíveis no site do arquivo da Biblioteca do Congresso em: www.loc.gov. No original: “*Ladies and gentlemen, good evening. This is a theatre. The place is here in the United States of America. The time is now – tonight.*”

sempre cumprindo a função de expor a cena como construção e, assim, convidar o espectador ao distanciamento crítico. Na época da produção da peça **Case of Clyde Griffiths**, de Erwin Piscator e Lena Goldschmidt pelo *Group Theatre*, em 1936, Lee Strasberg comentou que o *speaker* ('aquele que fala') era um recurso equivalente ao usado por Bertold Brecht ou Vsevolod Meyerhold, e que tinha a função de tornar as coisas mais claras para o público⁴⁵ (CHINOY, 1983). Trataremos em mais detalhes de um outro exemplo mais adiante mas, por ora, o importante é indicar que acreditamos que o interlocutor de **American Document** se encaixa melhor na família dos narradores do teatro épico do que na categoria de interlocutor dos shows de menestréis.

A respeito do teatro da esquerda norte-americana, talvez a melhor bibliografia em português seja o livro da professora Iná Camargo COSTA, *Panorama do Rio Vermelho* (2001). Vamos resgatar aqui apenas alguns episódios dessa história, com intuito de apresentar algumas semelhanças formais que nos parecem relevantes para entender o contexto das artes cênicas em Nova Iorque na época da concepção de **American Document**. Também buscaremos mostrar algumas das intersecções, colaborações e empréstimos formais entre os artistas da dança e do teatro de Nova Iorque. Além disso, acreditamos que a popularidade do teatro e da dança de agitação e propaganda na década de 1930 tenha ajudado a formar um público aberto às experimentações da dança moderna e que, por isso mesmo, artistas como Martha Graham aproveitavam, de maneira criativa, os recursos cênicos de algumas das produções mais interessantes daquele período.

Paralelamente, nos parece importante demonstrar como o movimento da dança política estava conectado ao mesmo tempo com esse teatro engajado e com a dança moderna. Usaremos nesse trabalho o termo 'dança política', que dividiremos em dança de massa e dança revolucionária, para identificar respectivamente as práticas de aula e as produções cênicas de um grupo artistas diretamente conectadas com a

⁴⁵ A peça, cujo nome pode ser traduzido como **O Caso de Clyde Griffiths**, era baseada no romance **An American Tragedy**, de Theodore Dreiser. Lee Strasberg foi ator, diretor, produtor e professor de teatro, um dos fundadores do *Group Theatre*, e um dos precursores do "método" de atuação do russo Constantin Stanislavski nos Estados Unidos. Erwin Piscator foi um pensador e experimentador do teatro épico, político e didático alemão. Bertold Brecht foi um poeta, romancista e dramaturgo alemão, e um dos principais pensadores e experimentadores do teatro épico. Vsevolod Meyerhold foi um ator, diretor e teórico do teatro russo, criador da técnica da biomecânica.

luta política da esquerda militante⁴⁶. Como sugerido anteriormente, as mesmas artistas que comandavam a dança política faziam parte das companhias de Martha Graham, Doris Humphrey, Charles Weidman e Hanya Holm. Esse movimento de arte engajada afetou diretamente os caminhos da dança moderna na década de 1930. Na metade da década, a dança de massa começou a perder força e os limites entre dança revolucionária e dança moderna tornaram-se cada vez mais indistintos. Essa aliança entre coreógrafos e bailarinos radicais e artistas comprometidos com os ideais de abstração e distorção do modernismo refletiu um movimento maior de aliança de classes que deu origem à chamada Frente Popular. Nesse movimento, o foco da luta da esquerda se deslocou das questões mais específicas ligadas à opressão da classe trabalhadora para questões mais gerais, como a luta contra o fascismo, o racismo e a censura. Acreditamos que ***American Document*** deva ser compreendido como um produto da atmosfera cultural da Frente Popular. A seguir, trataremos brevemente da história das artes cênicas na cidade de Nova Iorque nas décadas de 1920 e 1930, para então retomarmos a discussão sobre ***American Document***.

2.1 CENA NOVA-IORQUINA

Era um movimento de massas com uma mensagem, revivalista em fervor, militante em humor, unido pela solidariedade de classe. O CIO marca o surgimento de uma nova classe trabalhadora (...). Essa nova classe trabalhadora foi criada pelas migrações de milhões de pessoas de uma periferia agrícola que incluía Quebec, Escandinávia, Rússia europeia, Hungria, Croácia-Eslovênia, Grécia, Itália, Sicília, os estados confederados derrotados, centro e norte do México e partes do Japão e da China até um núcleo industrial no nordeste e no centro-oeste dos Estados Unidos. Esse "salto proletário pelo mundo" criou as metrópoles multirraciais e multiétnicas do modernismo. Em 1930, dois terços das pessoas eram nascidos no exterior ou eram filhos de pessoas nascidas no exterior, e as "metrópoles negras" nessas cidades haviam se formado quando muitos americanos negros

⁴⁶ Geralmente, se chama dança revolucionária ou radical o tipo de produção coreográfica feita por bailarinos treinados, que tem como objetivo educar a classe trabalhadora a respeito da luta de classes. Dança de massa se refere, geralmente, às aulas oferecidas para grupos grandes de trabalhadores e às produções amadoras. Esse movimento durou pouco e sua história foi ativamente apagada durante o período da Guerra Fria. Quanto à terminologia, não há um consenso entre os autores. Acreditamos, entretanto, que esses procedimentos e as obras produzidas por esses grupos, assim como as disputas teóricas que fervilhavam na imprensa, mesmo sendo pouco conhecidos, sejam parte integrante da história da dança moderna norte-americana.

imigraram do sul segregacionista do arrendamento de terras para as cidades industriais do norte do país.⁴⁷

Michael DENNING,
em *The Cultural Front: The Laboring of American Culture
in the Twentieth Century* (2010, p.7)

Quando Graham se mudou para a cidade de Nova Iorque, na metade da década de 1920, o universo do teatro comercial da Broadway estava crescendo rapidamente. Além dos musicais e shows de variedades, eram encenados também diversos dramas de origem europeia com produções caríssimas. Como esperado, qualquer tipo de teatro experimental estava excluído desse universo, o que não quer dizer que não existisse. Na verdade, a partir da década de 1910, começou a surgir um movimento nas bordas e brechas desse circuito. COSTA (2001) nos conta que alguns empresários com dinheiro, inspirados pelo teatro moderno europeu, começaram a abrir pequenos teatros com intuito de produzir espetáculos mais baratos, com mais espaço para experimentação. A ideia era criar companhias com elencos fixos, montar textos de dramaturgos modernos que já estavam fazendo algum sucesso na Europa, como Ibsen e Tchekhov, e ainda investigar o trabalho de dramaturgos locais que estivessem alinhados com as ideias do modernismo. Esse novo circuito teatral, que Costa chama de ‘movimento dos teatrinhos’, constituiu um solo fértil para formas de teatro de agitação e propaganda (*agitprop*) que se desenvolveram naquela cidade nas décadas seguintes.

Já nos anos 1920, começaram a surgir em Nova Iorque grupos de teatro com propostas de educação política para trabalhadores, inicialmente a partir das comunidades de imigrantes. É bom lembrar que, entre a década de 1880 e o início

⁴⁷ No original: “It was a mass movement with a message, revivalist in fervor, militant in mood, joined together by class solidarity. The CIO marks the emergence of a new working class, what I will call the CIO working class. This new working class had been created by the migrations of millions of people from an agricultural periphery that included Quebec, Scandinavia, European Russia, Hungary, Croatia-Slovenia, Greece, Italy, Sicily, the defeated Confederate States of America, central and northern Mexico, and parts of Japan and China to an industrial core in the Northeast and Middle West of the United States. This “proletarian globe-hopping” had created a multi-racial, multi-ethnic metropolises of modernism. By 1930, two-thirds of the people were foreign-born or the children of the foreign-born, and the “black-metropolises” within those cities had formed as many black Americans migrated from the segregated, sharecropping South to the northern cities of industry.”

A CIO, Congresso de Organizações Industriais, foi criada em 1935 para organizar os trabalhadores dos sindicatos industriais dos Estados Unidos.

dos anos 1920, algo em torno de doze milhões de pessoas haviam imigrado para os Estados Unidos. Como a cidade de Nova Iorque era uma das principais portas de entrada do país, muitos dos imigrantes se fixavam na parte sul de Manhattan, geralmente no *Lower East Side*. O *ARTEF* (Teatro dos Trabalhadores Lídiche) e o *Círculo Dramático Ucraniano* são alguns exemplos de grupos que se formaram na região, com grande adesão do público de trabalhadores de origem estrangeira.

A *Neighborhood Playhouse* surgiu nos anos 1920 e fez parte do movimento dos teatrinhos. Originalmente localizada na *Henry Street Settlement House*, a *Playhouse* era comandada pelas irmãs Alice e Irene Lewisohn e tinha um forte compromisso com a comunidade de imigrantes e trabalhadores do *Lower East Side*. A *Henry Street Settlement House* havia sido fundada em 1893 por uma jovem enfermeira chamada Lilian Wald. No início, seu objetivo era criar um serviço de enfermagem em domicílio a preços muito baixos para cuidar e ensinar práticas de higiene e cuidado pessoal para as classes baixas. Com o tempo, o grupo de mulheres que comandava a casa começou a oferecer outros serviços sociais, desde orientação para imigrantes recém-chegados até espaço para reunião de organizações políticas ligadas à classe trabalhadora. Com o crescimento do número de grupos de teatro, coral e dança entre os moradores da região, a casa decidiu acolher as propostas e incentivar a produção artística. Daí surgiu a *Neighborhood Playhouse*, que funcionou na *Henry Street* a partir de 1915. Em 1928, as irmãs Lewisohn decidiram aumentar a estrutura e transformar a *Playhouse* em uma escola de teatro completa. Para isso, a escola se mudou para um novo endereço (um pouco mais ao norte da ilha) e contratou uma equipe de professores que incluía, entre outros, Martha Graham e Louis Horst.

Martha Graham, em 1929, em anúncio de um espetáculo da companhia da *Neighborhood Playhouse*.

Graham trabalhou na *Neighborhood Playhouse* durante décadas e, sem dúvida, a experiência aproximou-a do teatro feito pela e para a classe trabalhadora. Além disso, lá ela ensinou gerações de atores a se moverem a partir do impulso interno do corpo, a buscar o movimento consciente e a experimentar as sensações e emoções que o próprio movimento é capaz de desencadear. Recursos como a contração pélvica, a sincronização da respiração com o gesto e o uso de deslocamento de peso no espaço mostraram-se valiosos para atores de diversas gerações. A *Neighborhood Playhouse* era, e talvez ainda seja, um importante espaço de experimentações em artes cênicas e um ponto de encontro de artistas da classe trabalhadora, a maioria filhos ou netos de imigrantes. Foram alunas da escola algumas das mais importantes coreógrafas do movimento de dança política, entre elas, Edith Segal, Miriam Blecher, Sophie Maslow e Anna Sokolow. Esse movimento, como relataremos a seguir, cresceu paralelamente e em diálogo com o teatro político de Nova Iorque.

2.2 A DANÇA E O PARTIDO COMUNISTA

Comício do Partido Comunista no *Madison Square Garden* (1931).

A dança política ganhou força entre os trabalhadores a partir da segunda metade da década de 1920 e, portanto, na mesma época em que os pioneiros da dança moderna estavam chegando à cidade de Nova Iorque. Edith Segal, filha de imigrantes judeus russos, nascida e criada no *Lower East Side*, foi uma das primeiras artistas da dança a produzir coreografias para o Partido Comunista. Em 1924, ela estava em Chicago quando soube da morte de Lenin⁴⁸. Ela então convenceu os

⁴⁸ No mesmo ano, a famosa bailarina clássica Anna Pavlova liberou entrada gratuita para um de seus concertos para os trabalhadores da indústria de roupas que estavam em greve.

dirigentes do PC que seria interessante incluir uma dança na cerimônia preparada para homenagear o líder revolucionário. Não sabemos de muitos detalhes sobre a apresentação, que ocorreu no *Ashland Auditorium*, mas alguns dos recursos formais documentados já indicam o tipo de simbolismo utilizado pela coreógrafa. Segundo consta, o solo era dividido em duas partes. Na primeira, ao som da marcha fúnebre de Chopin, Segal dançava envolta por um manto negro, buscando representar o luto pelo líder morto. Na segunda parte, ela retirava o véu negro e dançava com uma túnica vermelha ao som da Internacional, lembrando a todos que a luta por justiça social precisava continuar (PRICKETT, 1990).

Esse foi o início de uma longa colaboração entre Segal e o PC. De volta à cidade de Nova Iorque, ela começou a ensinar dança para crianças e adultos da classe trabalhadora, com intuito de promover entre eles consciência de classe e preparar apresentações para os encontros e comemorações políticas. Ela treinava diversos grupos de imigrantes e trabalhadores usando propostas simples, como correr, andar, balançar e saltar, para que eles experimentassem o movimento coletivo. Em 1928, por exemplo, dez anos antes de Graham criar **Documento Americano**, Segal criou as coreografias para um grande espetáculo (*pageant*) do PC produzido no *Madison Square Garden* pelo grupo *New Playwrights Theatre*, com direção de Edward Massey. Esse grupo de teatro havia surgido a partir do *Workers' Drama League*, que trabalhava com as propostas políticas do encenador e diretor alemão Erwin Piscator. Entre os fundadores do *New Playwrights Theatre* estavam Mike Gold, John Howard Lawson e John dos Passos⁴⁹. Para se ter uma ideia do tamanho do evento, basta saber que, na época, o *Madison Square Garden* tinha algo em torno de 18 mil lugares. O *pageant* era dividido em sete episódios que contavam, cronologicamente, a história da Rússia. GRAFF (1999), em seu livro *Stepping Left*⁵⁰, conta que o texto da peça foi escrito pelo poeta Adolf Wolf, a música foi composta por integrantes da Sociedade Filarmônica de Nova Iorque e pelo coro do *Singing Society of Freiheit*, formado por 200 vozes e organizado pelo jornal comunista *iídiche*⁵¹. Na cena final, o grupo de

⁴⁹ Mike Gold foi um escritor e crítico literário importante, editor da revista *New Masses* e responsável por uma coluna no jornal *Daily Worker*. John Howard Lawson foi um dramaturgo e roteirista também ligado ao PC. John dos Passos foi um importante romancista, autor de *Manhattan Transfer* e da Trilogia U.S.A.

⁵⁰ Uma tradução aproximada de *Stepping Left* seria 'Dando um Passo para a Esquerda'.

⁵¹ O nome *Singing Society of Freiheit*, parte em inglês, parte em alemão, significa 'Sociedade Cantante da Liberdade'.

bailarinos amadores organizado por Segal, a maioria membros do *ARTEF*, formavam uma foice e um martelo, dando corpo ao símbolo máximo do comunismo.

Os *pageants* eram espetáculos que envolviam pessoas comuns em performances que representavam o seu passado histórico. Eles ganharam força nos EUA na segunda metade do século XIX e viraram moda nas primeiras décadas do século XX. Entretanto, o tom original da maioria desses espetáculos era apaziguador, pois eles omitiam qualquer tipo de conflito histórico. Na década de 1910, há uma interessante mudança de sinal nesse tipo de produção. Segundo a professora Iná Camargo COSTA (2001), um marco importante foi o enorme ***Paterson Pageant***, organizado pela *Industrial Workers of the World* (IWW) no *Madison Square Garden* em 1913 para divulgar e dar apoio financeiro a uma longa greve de tecelões que estava ocorrendo naquele momento⁵². O público do evento foi estimado em quinze mil pessoas. Só o elenco, que incluía inclusive os próprios grevistas, contava com aproximadamente mil pessoas. Com a participação de importantes representantes da esquerda radical, o espetáculo conseguiu chamar a atenção da imprensa para a greve e a dos artistas mais progressistas para as possibilidades condensadas nesse tipo de produção cênica. Costa ressalta, entretanto, que mesmo os críticos culturais mais consequentes da esquerda norte-americana têm dificuldade em perceber a continuidade entre essa experiência de 1913 e as produções culturais da década de 1930. Sabemos que durante o período da Primeira Guerra Mundial, o governo norte-americano instaurou uma perseguição violenta ao movimento operário, que ficou conhecida como o *Red Scare* (ameaça vermelha). Mesmo assim, a própria continuidade do uso dessa forma de espetáculos pela esquerda e pelo PC já indica que o ***Paterson Pageant*** deu início a algo que só pôde florescer em toda a sua potência durante a Depressão.

No final dos anos 1920, a inclusão do movimento do corpo coletivo nos espetáculos do partido parece ter agradado tanto ao público quanto às lideranças políticas. Em 1930, para o Memorial de Lênin também produzido no *Madison Square*

⁵² Outro evento importante promovido em 1913 em Nova Iorque pelas mesmas pessoas que produziram o ***Paterson Pageant*** foi o ***Armory Show***, uma grande exposição de obras modernistas das vanguardas europeias e norte-americanas.

Garden, Segal criou as coreografias para o *pageant* ***The Belt Goes Red***⁵³, dirigido por Emro Basshe, também do *New Playwrights Theatre*. O elenco de ***The Belt Goes Red*** contava com a participação de doze grupos de teatro do *Workers Dramatic Council*, do *Worker's Laboratory Theatre*⁵⁴, do *Workers' Dance Group*, do *Labor Sports Union*, além dos cantores e músicos do *Workers' International Relief Chorus and Brass Band*, do *Singing Society of Freiheit* e da companhia de Segal, os *Red Dancers*. Na coreografia, os trabalhadores de uma linha de montagem se rebelavam e envolviam a esteira de produção com um enorme tecido vermelho, simbolizando ao mesmo tempo a tomada dos meios de produção pelos trabalhadores e o apoio do PC à classe operária (PRICKETT, 1990; GRAFF, 1999).

Esses *pageants*, cujas produções envolviam um número imenso de participantes, tinham grande força política. Sua estrutura básica, com a divisão em episódios que apresentavam diferentes momentos históricos e terminavam discutindo o momento social contemporâneo, foi reaproveitada ou retrabalhada tanto pelo teatro quanto pela dança. Um exemplo simples, que nos interessa: as duas últimas partes de ***The Belt Goes Red*** eram intituladas ***Carry on!***⁵⁵ e ***1928***. Ora, o último episódio de ***American Document*** se chamava ***Hold Your Hold!***⁵⁶ e começava com o interlocutor indicando o ano da apresentação. Além disso, podemos destacar outras semelhanças estruturais entre a obra de Graham e esse espetáculo: enquanto o *pageant* contava a história da Rússia, ***American Document*** apresentava a história dos Estados Unidos; ambos eram divididos em episódios que narravam eventos históricos marcantes; em ambos a dança e o texto criavam um diálogo cênico; e, por fim, os dois espetáculos terminavam com uma reflexão sobre o momento histórico da produção do espetáculo e conclamavam o público, por meio do apelo à emoção, a continuar a luta por um mundo mais justo.

⁵³ Podemos traduzir ***The Belt Goes Red*** como **O Cinto fica Vermelho**, porém, é importante notar que a tradução oculta a ambiguidade da palavra *belt*, que além de cinto, pode também significar esteira, como as encontradas nas linhas de produção das fábricas.

⁵⁴ O *Worker's Laboratory Theatre* foi um dos primeiros grupos de teatro operário de *agitprop* da cidade a apresentar suas peças em inglês.

⁵⁵ Em português: **Continuem!**

⁵⁶ Em português: **Segurem firme!**

Publicação não identificada disponível no fundo Martha Graham do Arquivo da Biblioteca do Congresso.⁵⁷

A questão dos conteúdos parece ter afetado a dança não só no âmbito mais partidário e militante, mas também nas experimentações do grupo de artistas mais ligados ao modernismo e à abstração. Graham, quando começou sua carreira de coreógrafa, ainda sob efeito da sua formação com Ruth St. Denis, criava danças com nomes que evocavam o exótico e o estrangeiro como *The Flute of Krishna* (1926) ou *Tunisia* (1927)⁵⁸. Aos poucos, entretanto, questões do mundo contemporâneo norte-americano foram aparecendo como temas das novas danças. Já em 1927, Graham coreografou um solo chamado *Revolt* e no ano seguinte criou uma dança em duas partes intitulada *Immigrant: Steerage, Strike*⁵⁹. Não por acaso, *Revolt* e *Strike* eram também títulos de dois dos episódios de *The Belt Goes Red*. Não queremos sugerir aqui que Segal ou o Emro Basshe copiaram Graham ou vice-versa. Queremos apenas demonstrar que as formas e os temas da arte não são criações individuais, mas produtos de um tempo histórico, que incorporam formas das estruturas sociais, dos seus conflitos internos e dos desejos que esses conflitos produzem.

⁵⁷ O texto diz: “Martha Graham, em uma dança para a música moderna de Honegger, captou o espírito da revolta que move o mundo atual em todos os aspectos da vida”.

⁵⁸ Em português: *A Flauta de Krishna* e *Tunísia*.

⁵⁹ Em português: *Imigrante: Terceira Classe, Greve*. A tradução, entretanto, esvazia as ambiguidades. *Steerage* pode significar direção de um barco, mas também pode designar a terceira classe de um navio. *Strike* pode significar greve ou pancada.

2.3 A DANÇA É UMA ARMA NA LUTA DE CLASSES

Parece ser uma regra na dança que os momentos de mudanças mais profundas sejam os mais rapidamente substituídos e esquecidos. O que se tornou a história na dança moderna na verdade reflete um estágio secundário de desenvolvimento e talvez uma conquista criativa menos ousada. O conceito de ‘quatro pioneiros’ (a dança moderna foi criada por Humphrey, Weidman, Graham e Hanya Holm) surgiu após o trabalho já ter sido consideravelmente institucionalizado e refinado.⁶⁰

Marcia SIEGEL,
em *Modern dance before Bennington: sorting it all out* (1987)

Capa do programa do recital anual do *New Dance Group* de 1933, como slogan
'A dança é uma arma'.⁶¹

Além de Edith Segal, outras importantes coreógrafas da classe trabalhadora, na sua maioria filhas ou netas de imigrantes, contribuíram para a construção da dança política em Nova Iorque. Como já comentamos, a chegada da escola de Mary Wigman

⁶⁰ No original: “It seems to be a rule in dance that the moments of most profound change are the most quickly superseded and forgotten. What has come down as history in modern dance actually reflects a secondary stage of development, and perhaps a less daring creative achievement. The “four pioneers” concept (modern dance was created by Humphrey, Weidman, Graham and Hanya Holm) emerged after the work had already been considerably institutionalized and refined.”

⁶¹ Em *Panorama do Rio Vermelho* (2001), COSTA nos conta que em 1931, a *Workers' Theatre* havia publicado um texto de autoria coletiva chamado *Art is a weapon* (A Arte é uma Arma). ROPA, no livro *A dança e o agit-prop: os teatros não teatrais na cultura alemã do século XX* (2014), menciona um escrito-manifesto produzido em 1928 pelo dramaturgo Friedrich Wolf na Alemanha, que imaginamos ter inspirado o texto em forma de recitativo produzido por membros dos grupos de teatro *Workers' Laboratory Theatre*, do *United Worker's Theatre* e do *Prolet Buehne*, que foi montado para ser apresentado como jogral no Congresso dos Grupos de Teatro Político. Certamente, as coreógrafas do *New Dance Group* se inspiraram nesse texto para criar o slogan ***The dance is a weapon***, que significa literalmente ‘A dança é uma arma’.

foi um marco importante nessa história, pois o currículo aplicado era muito mais amplo do que o dos estúdios dos artistas norte-americanos. Graham, Humphrey e Weidman ensinavam basicamente as técnicas de dança que eles estavam desenvolvendo a partir de suas próprias pesquisas de movimento. Horst ensinava composição coreográfica a partir de seus conhecimentos a respeito da teoria musical e dos conceitos de abstração e distorção da arte moderna. A alemã Hanya Holm, na *Mary Wigman School*, oferecia aulas de anatomia, percussão e teoria da dança, além de trabalhar recursos importantes para o ensino de dança para amadores. Os exercícios com improvisação guiada e os princípios da dança coral, derivados das pesquisas dos líderes da dança de expressão alemã, Rudolf Laban e Mary Wigman, eram ferramentas preciosas para quem queria ensinar o movimento de forma democrática e fazer seus alunos se moverem como um corpo coletivo. Em 1932, um grupo de alunas de Holm formou um dos mais importantes grupos de dança política da época: o *New Dance Group*.

Nós sentíamos que os trabalhadores tinham que dançar, eles tinham que ... Nós fomos às fábricas, à indústria de vestuário, que era algo grande, e ao ILGWU [Sindicato Internacional de Trabalhadores de Vestuário Feminino]. Fomos lá, distribuímos panfletos e a primeira noite eu nunca esquecerei. Elas vieram em hordas, 10 centavos a gente cobrava, 10 centavos por dança. E elas vinham e vinham, e deixavam suas máquinas à noite, e elas vinham para dançar.⁶²

Fanya Geltman, do *New Dance Group*, bailarina e ativista, em *The work of dance: labor, movement, and identity in the 1930s*, de Mark FRANCO (2002, p.3)

O *New Dance Group* era formado originalmente por Fanya Geldman, Miriam Blecher, Nadia Chilkovsky, Becky Lee, Grace Wylie e Edna Ocko. Jane Dudley, Sophie Maslow e Frieda Flier iriam se juntar ao grupo depois. Essas artistas criaram uma escola, provavelmente a única fora dos sindicatos e dos grupos de imigrantes,

⁶² No original: “We felt that workers had to dance, they had to... We went to factories, the garment industry, which was a big thing, the ILGWU [International Ladies Garment Workers Union]. We went there, we handed out, and the first night, I shall never forget. They came in hoards [sic], 10 cents we charged, 10 cents a dance. And they came and they came, and they left their machines at night, you know, and they came to dance.”

Segundo Michael DENNING (2010), os trabalhadores das indústrias de costura e vestuário formavam uma das três bases da Frente Popular de Nova Iorque. As outras duas eram os sindicatos de trabalhadores de ‘colarinho branco’ (professores, bibliotecários, economistas, assistentes sociais, etc.) e as organizações comunitárias do Harlem.

consistente com os propósitos da dança revolucionária, e que oferecia aulas da dança de massa. Os objetivos do grupo, publicados em 1934 na revista *New Theatre*⁶³, determinavam que o *New Dance Group* deveria:

1. se apresentar para trabalhadores, estudantes e para o público regular da dança; 2. se apresentar para educar e estimular o público para aspectos significativos da luta de classes; 3. treinar grupos para realizar esses objetivos; 4. treinar os indivíduos que poderão formar esses grupos de performance e 5. tomar parte na luta de classes através da educação prática e teórica”⁶⁴

Ellen GRAFF,
em *Stepping left: dance and politics*
in *New York City, 1928-1942* (1999, p.54)

A maior parte dos alunos eram trabalhadores sem nenhuma formação em dança. Documentos e relatos mostram que a escola era frequentada por uma variedade enorme de profissionais, incluindo sapateiros, operários, profissionais de limpeza, gerentes, estudantes, artistas, cabeleireiros, advogados, professores e outros trabalhadores interessados no movimento. As aulas da chamada dança de massa aceitavam de 20 a 50 alunos - uma multidão para uma aula regular de técnica de dança. Elas começavam com uma discussão para decidir o tema a ser trabalhado, depois vinha a prática de movimento e, por fim, uma nova discussão coletiva para decidir se a prática havia alcançado o objetivo proposto inicialmente pelo grupo. As votações e debates dessas aulas buscavam preparar os alunos para a participação democrática em assembleias políticas e o trabalho físico buscava proporcionar uma experiência prazerosa e treinar a participação ativa no movimento coletivo organizado, que é sempre potencialmente revolucionário. A ideia é que o desejo pelo movimento surgisse do grupo organicamente. Fora das aulas práticas, os membros do *New Dance Group* ainda organizavam grupos de discussão e incentivavam a leitura de textos condizentes com os propósitos políticos da esquerda militante.

⁶³ A *New Theatre* foi fundada em 1933 a partir da *Workers' Theatre*, um periódico de folhas mimeografadas que divulgava os eventos das artes cênicas para a classe trabalhadora.

⁶⁴ No original: “1. *Performing before workers, students, and the regular dance concert audience*; 2. *Performing for the purpose of educating and stimulating the audience to significant aspects of the class struggle*; 3. *Training performing troupes to undertake this task*; 4. *Training individuals who are to make up these performing troupes*; 5. *Themselves becoming a part of the class struggle through practical and theoretical education.*”

Mas a dança de massa também treinava seus participantes para pensar e reagir além do indivíduo. Organização é a reunião de recursos físicos e emocionais no grupo e pelo grupo. Focos distintos começam a convergir à medida que os dançarinos sintonizam um foco comum em um mundo que, talvez por razões diferentes, desejam mudar.⁶⁵

Mark FRANKO,
em *The work of dance: labor, movement,
and identity in the 1930s* (2002, p.26)

Capa da *Workers' Theatre*. Add Bates (à frente) e Irving Lansky, no duo ***Black and White***, de Edith Segal (mar. 1933)⁶⁶

Além da escola do *New Dance Group*, sindicatos como o *ILGWU* [*Sindicato Internacional de Trabalhadores de Vestuário Feminino*], por exemplo, também abrigavam performances e formavam seus próprios grupos de dança. Segundo PRICKETT (1990), nas aulas avançadas um representante do sindicato dava assistência ideológica para que os alunos pudessem transformar gestos do trabalho em material para a dança. Os relatos sugerem que havia um desejo de incorporar o conhecimento do corpo que trabalha ao movimento da dança, para que a dança pudesse organizar e formalizar não apenas o gesto expressivo da cena, mas sobretudo o gesto funcional, aquele que é útil na vida do trabalhador. No intuito de

⁶⁵ No original: “*But the mass dance also trained its participants to think and react beyond the individual. Organization is the gathering of physical and emotional resources in and by the group. Disparate foci begin to converge as the dancers pool a common focus on a world they wish, perhaps for different reasons, to change.*”

⁶⁶ ***Black and White*** (***Preto e Branco***) era originalmente dançado por Edith Segal e Allison Burroughs, uma talentosa bailarina e coreógrafa negra. O duo acabou ficando muito popular, e havia demanda para apresentá-lo tanto em greves e acampamentos de trabalhadores como em teatros e festivais. Segal e Burroughs acabaram ensinando a dança para os bailarinos Bates e Lansky, que dançavam na maioria das apresentações.

aproximar arte e vida de maneira produtiva para a esquerda, os idealizadores da dança de massa perceberam a necessidade de dialogar com a classe trabalhadora através do conhecimento do corpo, para que a dança pudesse, então, se tornar uma ferramenta de intervenção política.

Essa troca de materiais e experiências entre artistas e trabalhadores é importante para diminuir a distância que o capitalismo impõe entre as esferas da arte e do trabalho. No ensaio 'Do teatro ao cinema', EISENSTEIN (1977) comenta que quando ele tentou encenar a peça Máscaras de Gás, de Sergei Tretyakov, dentro de uma fábrica de gás o resultado foi um fracasso completo. A realidade da fábrica e do trabalho ofuscou a tentativa de representação e a distância entre os dois universos gritou mais alto. De certa forma, a dança política de Nova Iorque estava tentando fazer o contrário: ensinar os trabalhadores a produzir suas próprias experiências de organização do movimento coletivo que, pelo menos em teoria, poderiam resultar tanto em dança quanto em ação política.

Paralelamente, as artistas da dança política também estavam produzindo obras cênicas com objetivo de revelar as questões da luta de classes. Nas coreografias, elas misturavam elementos do teatro de agitação e propaganda com as técnicas de movimento desenvolvidas por Graham, Humphrey e Weidman. Para tornar as obras mais didáticas para o público, as artistas frequentemente usavam textos ou poesia no lugar de músicas. Alguns exemplos importantes foram ***Time is Money*** (1934), de Jane Dudley que era acompanhada por um poema de mesmo nome escrito por Sol Funaroff e ***Van der Lubbe's Head*** (1934), de Miriam Blecher, do *New Dance Group*, cujo acompanhamento era um poema de Alfred Hayes⁶⁷ (PRICKETT, 1989).

Portanto, quando Graham utilizou texto falado em ***American Document***, o recurso já era conhecido do público da classe trabalhadora que frequentava os concertos e as aulas da dança política.

⁶⁷ Em português: **Tempo é Dinheiro** e **A Cabeça de Van Der Lubbe**. Marinus Van der Lubbe foi um sindicalista alemão condenado e executado por decapitação em 1934 por incendiar o *Reichstag* em 1933. Ao que tudo indica, os incêndios foram responsabilidade de organização paramilitar nazista SA. Há algumas versões de ***Time is Money*** no *YouTube*, montadas com base em uma recriação da própria Dudley feita nos anos 1990. Disponível em: <https://www.YouTube.com/watch?v=hMcvcJaP5yQ&t=7s>. Acesso em: 11 jan. 2018.

Havia um sentimento antielitista em relação à dança moderna, significando algo que qualquer um, ou o corpo de qualquer pessoa, poderia aprender. Isso se encaixava ao sentimento sociopolítico daqueles dias, às questões sindicais, ao medo do fascismo, à corrupção do capitalismo. Consolidada em um corpo podado que havia eliminado todos os excessos de seu movimento, a dança moderna era tão democrática quanto revolucionária. Os princípios desses dançarinos alçaram voo, ainda que seus pés estivessem fincados naquilo em que acreditavam.

Holly E. CAVRELL,
em *Dando corpo à história* (2015, p.141)

New Dance Group em ***Van der Lubbe's Head***, de Miriam Blecher (1934).

2.4 INTERSECÇÕES

O trabalho dos coreógrafos ligados à dança política esteve desde cedo associado aos grupos de teatro da esquerda. Segundo Costa (2001), o *Theatre Union* foi criado em na temporada 1933/1934 para ampliar em termos americanos a experiência da produção por assinaturas apropriada por André Antoine, desenvolvida pelo livre teatro alemão e introduzida nos Estados Unidos pelo *Guild*⁶⁸. GRAFF (1999) nos conta que o objetivo do grupo era produzir peças com conteúdo proletário e experiências teatrais de alto calibre a preços acessíveis para um público da classe trabalhadora. Anna Sokolow, uma importante coreógrafa da dança moderna, professora na *Neighborhood Playhouse* e integrante da companhia de Martha Graham

⁶⁸ *Theatre Guild*, uma associação teatral inspirada no *Freie Bühne*, de Berlim.

entre 1930 e 1938, era a responsável pelo *Theatre Union Dance Group*, que se distinguia entre os grupos de dança engajada por seu profissionalismo. O grupo da dança do *Union* teve uma vida curta, mas Sokolow manteve grande parte de suas bailarinas na formação de outra companhia importante, chamada *Dance Unit*. A influência dessa coreógrafa no teatro norte-americano não deve ser subestimada. Em 1947, seu amigo Elia Kazan convidou-a para compor a equipe que iria fundar o famoso *Actor's Studio*.

Anna Sokolow, em *Slaughter of Innocents* (1939).⁶⁹

Eram muitas as intersecções entre os grupos de dança revolucionária e as companhias de dança moderna de Graham, Humphrey, Weidman e Holm. Já comentamos anteriormente que Anna Sokolow, Miriam Blecher, Edith Segal e Sophie Maslow haviam sido alunas da *Neighborhood Playhouse*, onde certamente faziam aulas com Graham e Horst. Do *Dance Unit*, além da própria Sokolow, Marie Marchowsky, Anita Alvarez e Ethel Butler também fizeram parte da companhia de Graham durante a década de 1930. Jane Dudley, Frieda Flier e Maslow, bailarinas/coreógrafas/professoras do *New Dance Group*, também foram integrantes do grupo de Graham. Miriam Blecher, também do *New Dance Group*, participou da Oficina de Graham na *Bennington School of the Dance* de 1935, e estava na montagem de *Panorama*, que discutiremos em breve. Na estreia de *American Document*, que ocorreu no *State Armory*, em Vermont, faziam parte da companhia

⁶⁹ Em português: **Abate de Inocentes**.

de Graham: Maslow, Alvarez, Butler, Dudley e Marchowsky. Os mesmos corpos que estavam em cena nos espetáculos da nova dança moderna – experimental e angulosa - também comandavam ativamente os projetos da dança de agitação e propaganda que era praticada em sindicatos, comícios, greves e eventos do Partido Comunista. Naturalmente, esse trânsito de corpos promovia um tipo de fertilização cruzada, transferindo procedimentos, gestos e ideias entre as diferentes companhias de dança, grupos de teatro e escolas da cidade.

Jane Dudley em *Harmonica Breakdown* (1938). O solo, ao som do blues de Sonny Terry, refletia sobre a vida da população negra na zona rural durante o *Dust Bowl*.⁷⁰

2.5 ORGANIZAÇÃO E DIVULGAÇÃO

Os artistas revolucionários - principalmente os jovens estudantes e membros da companhia de Hanya Holm e depois de Martha Graham e Doris Humphrey, a primeira geração a ser treinada por esses inovadores estéticos - foram obrigados a olhar para além deles ou, antes disso, abandonar suas preocupações formalistas. Fortemente influenciados pelo trabalho de seus mentores em um campo ainda em desenvolvimento, os coreógrafos iniciantes desejavam direcionar as formas de dança moderna para temas socialmente relevantes, mediados pela crítica da cultura de esquerda. Assim, a consciência de classe da política radical americana resolveu revestir a

⁷⁰ Em português, algo como **Colapso da Gaita**. A palavra *breakdown* pode significar colapso emocional ou pane de um mecanismo, um carro, por exemplo. Na música, *breakdown* é o momento em que os instrumentos realizam solos e improvisam.

O *Dust Bowl* foi um fenômeno climático relacionado às práticas agrícolas pouco sustentáveis implementadas na região das planícies dos Estados Unidos, que causou secas e tempestades de areia durante quase dez anos.

revolução estética da dança moderna com conteúdo politicamente revolucionário, ou criar uma segunda revolução na dança moderna que politizasse a estética.⁷¹

Mark FRANKO, em
Dancing Modernism/Performing Politics (1995, p.26)

Segundo FRANKO (2002), a popularidade da dança na classe trabalhadora durante os anos 1930 se justifica porque a percepção da emoção e das nuances corporais, tão importantes para a estética da dança, era facilmente reconhecível para os trabalhadores por ser parte da sua experiência diária. O movimento da dança política cresceu rapidamente e, em 1932, os artistas criaram uma liga para organizar concertos coletivos e palestras dos grupos de artistas que se dedicavam aos temas do interesse da classe trabalhadora⁷². Os números do ano de 1934 da *Workers' Dance League* nos ajudam a ter uma dimensão desse movimento: a organização tinha algo em torno de 800 membros pagantes, sendo doze grupos amadores, além dos grupos profissionais. Fora de Nova Iorque, a liga organizava grupos em New Jersey, Pennsylvania e Massachusetts, e havia formado trupes em Chicago, Los Angeles e Detroit. Segundo MANNING (2004), naquele ano a liga organizou mais de 50 aulas de dança de massa.

A frente cultural começou como uma cultura de vanguarda, quando jovens escritores e artistas formaram dezenas de clubes literários proletários, teatros de trabalhadores, clubes de câmeras fotográficas, grupos de dança, corais e coletivos de compositores no final da década de 1920 e início da década de 1930. Alguns desses jovens artistas estavam espalhados pelo continente, escrevendo cartas e trocando revistas mimeografadas; outros viviam juntos em "grupos de

⁷¹ No original: "The revolutionary artists – primarily the young students and company members of Hanya Holm's group and later of Martha Graham and Doris Humphrey, the first generation to have been trained by those aesthetics innovators – were extorted to look beyond them or, short of that, to abandon their formalist concerns. Heavily influenced by the work of their mentors in a still-developing field, the fledgling choreographers wished to direct modern dance forms to socially relevant themes as mediated by left culture critique. Thus, the class consciousness of American radical politics set about to endow the aesthetic revolution of modern dance with politically revolutionary content, or to create a second revolution in modern dance that would politicize aesthetics."

⁷² A maioria dos autores acredita que a *Worker Dance League* foi criada em 1932, mas CONNER (1996) afirma que a liga foi criada em 1931.

choque", comunidades coletivas de artistas. Nas cidades de todo o país, eles se encontravam em cafés e criavam as instituições transitórias de uma cultura de vanguarda: pequenas revistas, galerias alternativas, teatros e escolas de arte que ofereciam treinamento, apoio e exposição para jovens artistas da classe trabalhadora.⁷³

Michael DENNING,
em *The Cultural Front: The Laboring of American Culture
in the Twentieth Century* (2010, p.64)

Uma das condições de possibilidade para o surgimento de uma discussão acerca do que dança deveria ou não fazer é a presença de um jornalismo cultural realmente interessado. Alguns dos principais periódicos da Frente Cultural, como a *New Masses*, a *New Theatre* e o *Daily Worker* apoiavam o teatro de *agitprop* e defendiam que a dança deveria tratar de temas relacionados à luta de classes e abandonar os princípios modernistas de abstração e distorção praticados por Humphrey e Graham. Dentro desse grupo, alguns críticos achavam que os bailarinos deveriam inclusive abrir mão das técnicas desenvolvidas por essas coreógrafas, pois elas se baseavam em uma ideologia burguesa, supostamente ultrapassada. Outros, como Edna Ocko⁷⁴, que havia abandonado cedo sua carreira de bailarina para tornar-se uma defensora da dança revolucionária na imprensa, queriam atrair Graham para a luta revolucionária e cobravam dela uma posição mais firme em relação às questões sociais relevantes para a classe trabalhadora. Em outra esfera, os críticos dos periódicos mais liberais cobravam mais profissionalismo dos grupos de dança política e avaliavam os concertos a partir de critérios formais. Como mencionamos no capítulo introdutório, John Martin, do *The New York Times* estava interessado em convencer o público de que a dança moderna era uma arte séria. Para ele, assim como para Louis Horst, não fazia sentido avaliar como arte o trabalho de grupos amadores que dançavam em aulas depois do horário de trabalho e o literalismo de algumas

⁷³ No original: *The cultural front began as an avant-garde culture, as young writers and artists formed dozens of proletarian literary clubs, workers theatres, camera clubs, dance troupes, choruses, and composers collectives in the late 1920s and early 1930s. Some of these young artists were scattered across the continent, writing letters and exchanging mimeographed magazines; others lived together in "shock troupes", communal households of artists. In the cities across the country, they met in "coffee pots" and created the transient institutions of an avant-garde culture: little magazines, alternative galleries, theatres, and art schools that offered training, support, and exposure for young working-class artists.*

⁷⁴ Edna Ocko foi uma das fundadoras do *New Dance Group*, e trabalhou bastante como pianista em aulas de dança. Ela foi uma das poucas críticas de dança com experiência real como bailarina.

coreografias era quase um crime contra a nova arte da cena. As opiniões de Martin e Horst revelam não só uma posição elitista e conservadora, mas também um certo desejo justificável de transformar a dança moderna norte-americana em uma arte elevada à altura da europeia. Por outro lado, a esquerda, apegada aos princípios do realismo socialista, tinha dificuldade em aceitar a política da forma que Martin e Horst estavam propondo e, frequentemente, cobrava dos artistas uma representação literal e didática dos assuntos de relevância social. Nesse cabo de força, Martin, Horst e outros críticos conservadores queriam colocar uma aura na dança moderna, para que ela se afastasse da vida mundana, enquanto Ocko e seus colegas queriam integrar a dança à vida cotidiana dos trabalhadores (FRANKO, 1995; GRAFF, 1999).

De qualquer maneira, as longas e complexas discussões sobre a dança que eram publicadas pela imprensa ajudavam a gerar curiosidade e atrair o público para os concertos, o que foi muito positivo para o desenvolvimento dessa nova forma de arte da cena. Além disso, naquela época de profunda crise política e econômica, os artistas das diversas áreas eram incitados a pensar diariamente sobre a forma e o papel político da sua arte.

2.6 PROCURANDO OUTRA SINTONIA

Martha Graham em *Immigrant*.
Fotografia de Soichi Suname (1928).

Diante desse panorama inicial, gostaríamos de comentar alguns aspectos formais de uma das primeiras coreografias produzidas por Graham como artista independente. Não podemos esquecer que ela ficou quase uma década dançando

entre as moças bem-nascidas da escola de Ruth St. Denis e Ted Shawn. Quando ela chegou da Califórnia, seu corpo e sua memória corporal estavam impregnados pela dança romântica, muito diferente do que já estava começando a ser praticado em Nova Iorque em grupos como o de Edith Segal. Antes de tratar de um tema relacionado aos conflitos sociais, como uma greve, por exemplo, ela precisou desaprender muita coisa e pesquisar novos materiais internos e externos. Quando em 1928, ela produz uma obra com o título *Immigrant: Steerage, Strike*, ela demonstra um novo interesse pela realidade social norte-americana. A terceira classe (*Steerage*) é o local mais barato do navio, onde os imigrantes pobres viajam e a greve (*Strike*) é uma importante ferramenta para luta pelos direitos dos trabalhadores. Ambos eram provavelmente assuntos estranhos ao universo de experiências da jovem Graham, até sua chegada a Nova Iorque. Quando ela chega, entretanto, é com imigrantes que ela vai trabalhar. A oportunidade de trabalhar em uma escola tão importante para o *Lower East Side* como foi a *Neighborhood Playhouse* foi uma experiência rica para Graham, que vinha de uma família burguesa, era filha de médico e havia nascido em Allegheny, na Pennsylvania. Não por acaso, a maioria das bailarinas de sua companhia até o final da década de 1930 eram filhas ou netas de imigrantes.

A organização da classe trabalhadora nasceu, em grande parte, da necessidade de criar formas de luta, resistência e coesão social no novo mundo. DENNING (2010) defende que essa nova classe trabalhadora sindicalizada e formada de imigrantes e filhos de imigrantes de várias origens constituiu a base para formação da Frente Popular. O título do solo de 1928 sugere que Graham percebeu a importância e se apresentou como aliada dessa classe social. Na fotografia de Soichi Suname vemos a bailarina com um vestido longo e escuro de um tecido que parece vinil ou borracha, sem elasticidade nenhuma, completamente fechado nas mangas e pescoço. Com os punhos cerrados na altura do pescoço e os cotovelos erguidos ao lado das orelhas, Graham é, ao mesmo tempo, resistência e ataque. Seu olhar é o de um animal feroz e sua figura é dura e angulosa. O programa dizia que **Imigrante** se inspirava na “insubordinação animalística do trabalho imigrante vivo para novas forças e visões mais amplas”⁷⁵. É uma pena que em 1928 o público que frequentava os concertos de

⁷⁵ No original: “...the animalistic defiance of immigrant labor alive to new forces and broader visions.”

Martha Graham era pequeno, formado basicamente de seus alunos, amigos, intelectuais e estudantes do *Greenwich Village*.

2.7 UM NOVO ACORDO

Nos anos trinta o Partido Comunista conquista um lugarzinho no primeiro plano da política americana. É verdade que jamais chegou perto de ameaçar a hegemonia do establishment político, mas não se pode desprezar a onda de prestígio que engolfou seus dirigentes, bem como conhecidos militantes do partido socialista, no período que se seguiu ao crack da bolsa de 1929. Eles apareceram como uma espécie de profetas, uma vez que suas previsões se cumpriram: num primeiro momento, a Depressão parecia mesmo o fim do mundo capitalista.

Iná Camargo COSTA,
em *Panorama do Rio Vermelho* (2001, p.89)

Em 1929 a bolsa de Nova Iorque quebrou e, com ela, grande parte dos teatros, comerciais ou não. A década seguinte foi marcada pela depressão econômica, pelos altos níveis de desemprego e pelo acirramento dos conflitos sociais. Em 1934 uma série de greves importantes deu início a um período de sindicalismo organizado sem precedentes na história norte-americana, que DENNING (2010) chama de ‘a era do CIO’. Para tentar revitalizar a economia, o governo recém-eleito de Franklin Roosevelt criou um plano econômico que ficou conhecido como *New Deal* (algo como ‘Novo Acordo’). Como parte desse plano, em 1935, foi criada a *Works Progress Administration* (WPA), uma agência governamental que tinha a função criar empregos para profissionais de diversas áreas. Um dos braços da WPA era o *Federal Project Number One*, que recrutou artistas de áreas variadas, inclusive das artes cênicas. Com investimento público e profissionais de diversas áreas trabalhando juntos, novos projetos cênicos foram viabilizados. Uma busca pelos documentos disponíveis no site do arquivo da Biblioteca do Congresso mostra que o *Federal Theatre Project* produzia um pouco de tudo: shows de menestréis, musicais, circo, teatro de marionetes, drama e até, por incrível que pareça, teatro político. Com a diminuição do valor dos ingressos, o público voltou a frequentar o teatro e alguns dos experimentos formais que já estavam fermentando desde a década de 1920 foram incorporados às novas produções e puderam atingir um público maior. Para nós, interessa destacar uns

poucos exemplos dentre as muitas produções que fizeram sucesso em Nova Iorque para indicar alguns parentescos formais com a estrutura *American Document*.

Poster de divulgação de eventos do *Federal Theatre's Project*.

One Third of a Nation, de Arthur Arent, foi produzida pelo *Living Newspaper*⁷⁶ em 1938, alguns meses antes de Graham estrear *American Document*. A cena inicial da peça mostrava um incêndio em um cortiço. Antes da fumaça começar, ouvia-se 'a voz do *Living Newspaper*' através de um megafone:

Fevereiro de 1924 – Pode ser na Rua Madison, número 397, em Nova Iorque. Pode ser também na Rua Halsey, número 245, no Brooklyn ou na esquina da Avenida Jackson com a Rua Dez, na cidade de Long Island.⁷⁷

Tínhamos uma cena que, inicialmente, se apresentava como uma 'janela para o mundo', ou seja, algo que acontecia fora da realidade, num mundo representado. Mesmo assim, já era possível perceber que o assunto dizia respeito à realidade coletiva da classe trabalhadora, pois a maioria das pessoas de classe baixa das grandes cidades norte-americanas viviam em cortiços. Assim, quando a voz do *Living Newspaper* surgia, ela situava a ação em um ano específico há pouco mais de uma

⁷⁶ *One Third of a Nation* significa Um Terço de Uma Nação. O nome da peça faz referência ao Segundo Discurso Inaugural do então presidente dos Estados Unidos Franklin Delano Roosevelt em janeiro de 1937. Traduzindo ao pé da letra, *Living Newspaper* significa Jornal Vivo.

⁷⁷ No original: "February 1924 – This might be 397 Madison Street, New York. It might be Halsey Street, Brooklyn, or Jackson Avenue and 10th Street, Long Island City."

década, fornecendo alguns endereços conhecidos do público, cena e vida se aproximam. Na verdade, como era de costume nas produções desse grupo de teatro desde 1936, os dados haviam sido obtidos de notícias reais publicadas em fevereiro de 1924 no jornal *New York Times*. O procedimento de composição buscava trazer à vida as notícias que haviam sido consumidas através do jornal e que habitavam o imaginário daquela comunidade⁷⁸. Mais do que isso, os trabalhadores que estivessem na plateia certamente reconheceriam a sua realidade social na cena, pois para eles, a vida nos cortiços e os incêndios recorrentes não eram ficção. A peça tratava, portanto, de um problema social contemporâneo.

O procedimento utilizado pelo *Living Newspaper* consistia em apresentar as origens históricas do problema da habitação a partir de uma pesquisa extensa e detalhada. O roteiro da peça, publicado pelo *National Service Bureau* em abril de 1938, tem oito páginas datilografadas de bibliografia, incluindo livros, revistas, jornais, entrevistas e outros documentos produzidos pelo governo e por organizações diversas⁷⁹. O recurso da voz do megafone e a presença de atores distribuídos na plateia ajudava a aproximar o público da cena, quebrando a quarta parede e mantendo permeável o limite entre realidade e ficção durante toda a peça.

Já mencionamos brevemente a montagem de 1936 de ***Case of Clyde Griffiths*** pelo *Group Theatre*, que usava um recurso semelhante, na forma de uma voz (*Speaker*) que comentava a cena. A inserção de atores na plateia também já havia sido usada pelo mesmo *Group Theatre* na produção de ***Waiting for Lefty***⁸⁰, de Clifford

⁷⁸ Em *Comunidades Imaginadas* (2008), ANDERSON explica a importância do jornal na formação das “comunidades imaginadas” necessárias para a ideia moderna de nação: “Deste ponto de vista, o jornal é apenas uma “forma extrema” do livro, um livro vendido em escala colossal, mas de popularidade efêmera. Será que podemos dizer best-seller por um dia? Mas a obsolescência do jornal no dia seguinte à sua edição (...) cria, e justamente por essa mesma razão, uma extraordinária cerimônia de massa: o consumo (a “criação de imagens”) quase totalmente simultâneo do jornal-come-ficção. Sabemos que as edições matutinas e vespertinas vão ser maciçamente consumidas entre esta e aquela hora, apenas neste, e não naquele dia. O significado dessa cerimônia de massa – Hegel observou que os jornais são, para o homem moderno, um substituto das orações matinais – é paradoxal. Ela é realizada no silêncio da privacidade, nos escaninhos do cérebro. E, no entanto, cada participante dessa cerimônia tem clara consciência que ela está sendo repetida simultaneamente por milhares (ou milhões) de pessoas cuja existência lhe é indubitável, mas cuja identidade lhe é totalmente desconhecida.”

⁷⁹ O manuscrito da peça está disponível em: <http://mars.gmu.edu/handle/1920/4496>. Acesso em 12 jan. 2018.

⁸⁰ O nome *Lefty* vem de *left*, esquerda. Em português, o título da peça seria **Esperando Lefty**.

Odets, que fez um grande sucesso na Broadway em 1935. Nessa peça, os trabalhadores das companhias de táxi realizavam em um teatro uma assembleia para deliberar sobre uma possível greve, de maneira que o espaço cênico extrapolava os limites do palco. A peça havia sido escrita por Odets no ano anterior para um concurso de teatro de *agitprop*, inspirada por uma greve real de taxistas de Nova Iorque que havia durado 40 dias. Premiado, o texto da peça foi publicado na revista *Workers' Theatre*, o que contribuiu muito para o sucesso da montagem do *Group Theatre*. Grande parte do público, já conhecendo o texto, se envolveu com a encenação, como se o teatro fosse mesmo uma assembleia. Esse tipo de experiência de participação ativa era o que se esperava de uma montagem cênica relevante para a classe trabalhadora.⁸¹

One Third of a Nation foi a quinta produção do *Living Newspaper*, outro grupo veterano do teatro de *agitprop* de Nova Iorque. Segundo a introdução publicada junto com roteiro da peça, o padrão formal que o grupo desenvolveu tinha como foco os 'problemas vivos' do mundo contemporâneo. A peça começava apresentando uma situação da vida social e depois, em *flashbacks*, ia apresentando episódios ocorridos em diferentes momentos históricos. ***One Third of a Nation*** era como uma viagem no tempo, que explicava os processos de ocupação da região, a valorização da terra, a chegada de imigrantes do campo ou do exterior, o descaso dos proprietários, o desenvolvimento das leis que protegem o capital e assim por diante. A voz do megafone conversava com personagens, informava datas, explicava quem era quem, de maneira que a história era um pouco contada e um pouco mostrada. Essa combinação entre o contar e o mostrar é uma das características do teatro épico e foi aproveitada por Graham na construção de ***American Document***. O interlocutor de Graham cumpria um papel semelhante ao da voz do *Living Newspaper*, situando temporalmente os episódios, citando documentos, comentando a ação. Entretanto, como ele estava no palco falando diretamente com o público (e, nesse ponto, ele se assemelhava ao apresentador do show de menestréis), ele cumpria também o papel de quebrar a quarta parede e colocar o público como interlocutor direto da cena.

Peças como ***Waiting fo Lefty*** e ***One Third of a Nation*** atingiram um público muito grande. ***Waiting fo Lefty*** teve mais de 160 apresentações na *Broadway* em 1935.

⁸¹ Clifford Odets foi o primeiro diretor do *Union Theatre*.

Entre janeiro e fevereiro de 1938, a montagem de ***One Third of a Nation*** foi assistida por 111 mil pessoas. Sem dúvida, havia naquele momento um público interessado por esse tipo de teatro engajado. Isso foi decisivo para o aumento da popularidade dos espetáculos de artistas da dança moderna que flertavam com o universo do teatro épico.

Exceto nos dias em que estavam serrando no chão ou movendo cenários ou equipamentos de iluminação, o palco do *Imperial (Theatre)* era ocupado por Miss Graham... seu coro, seu metrônomo e sua energia incrível. Os atores que trabalharam com ela durante aquelas três semanas exaustivas ainda falam com admiração pelo fervor disciplinado e do perfeccionismo rígido com que ela os dirigia - com câimbras e tendões berrando - através de um balé lento e angular que crescia diante de nossos olhos a partir da atmosfera e dos ritmos dos implacáveis versos ternários de MacLeish.⁸²

Da biografia de John Houseman,
de Diana SNYDER, para o *Ballet Review* (1983)

Além disso, o próprio envolvimento dos artistas da dança com projetos de teatro ajudava a divulgar a dança moderna. No mesmo palco, antes das apresentações do *Group Theatre* de ***Waiting for Lefty***, o público tinha a oportunidade de ver ***Anti-War Cycle***, coreografado por Anna Sokolow para o *Dance Unit*. Em 1935, a própria Graham coreografou as cenas de multidão de ***Panic***, uma peça de *agitprop* escrita em verso por Archibald MacLeish e produzida por John Houseman, que tinha o jovem Orson Welles no papel de protagonista. Sokolow e Graham ainda coreografaram, em 1936, algumas cenas para uma produção do *Guild* chamada ***Valley Forge*** (SNYDER, 1983). Dessa maneira, o público que ia ao teatro era apresentado também à nova dança moderna.

⁸² No original: “Except on the days when day were sawing up the floor or moving in scenery or lightening equipment, the stage of the imperial was occupied by Miss Graham... her chorus, her metronome, and her incredible energy. Actors who worked with her during those exhausting three weeks still talk with awe of the disciplined fervor and the rigid perfectionism with which she drove them – with charley horses and screaming tendons – through slow, angular ballet that grew before our eyes out of the mood and rhythms of MacLeish’s unrelenting three-beat lines.”

2.8 QUANTO MAIS, IRMÃOS?

Helen Tamiris (à esquerda) e grupo em ***How Long, Brethren?***⁸³, uma das produções do *Federal Dance Theatre* (1937).

Originalmente, os bailarinos eram contratados pelo *Federal Theatre Project*. O dramaturgo Elmer Rice, diretor do projeto em Nova Iorque, chamou Doris Humphrey e Charles Weidman para organizarem a divisão de dança dentro da unidade de teatro. A situação não agradou aos bailarinos e coreógrafos, que estavam já há algum tempo lutando para tornar a dança uma arte independente das outras artes, sobretudo independente da música e da narrativa. Por mais que os coreógrafos colaborassem em projetos de teatro, não fazia sentido ocupar um lugar secundário em um projeto da WPA. Por isso, mais uma vez Helen Tamiris tomou a frente e organizou um movimento para exigir do governo um projeto específico para a dança. Tamiris, filha de imigrantes judeus russos, era uma dessas pessoas capazes de promover alianças e encontrar meios para realizar os projetos. Em 1930/31, como comentamos, ela já havia organizado o *Dance Repertoire Theatre* com Graham, Weidman e Humphrey, que realizaram juntos duas temporadas de concertos. Mais ou menos na mesma época, Tamiris, que era da diretoria da *Concert Dancers' League*, comprou uma briga para conseguir autorização para realizar espetáculos de dança moderna aos domingos, pois os aluguéis dos teatros eram mais baratos. A vitória da liga deu um

⁸³ Em português, algo como ***Quanto tempo mais, Irmãos?*** A produção incluía uma companhia de 20 bailarinas e um coral de 20 vozes do *Federal Theatre Negro Choir*, e foi um dos poucos sucessos do Federal Dance Project, atingindo um público inicial de 24 mil pessoas.

certo ânimo para os artistas da dança, que perceberam que era possível conquistar novos direitos através da luta política.

Em 1934, sob liderança de Tamiris, os bailarinos montaram um sindicato não oficial, o *Dancers' Union* (também chamada de *Dancer's Association*), para organizar a luta por um projeto dentro da *Works Progress Administration*. Eles começaram publicando um chamado na revista *New Theatre* para que os artistas comparecessem a uma reunião. A adesão foi imensa. A maioria dos bailarinos, naquele momento, não poderiam nem ser chamados de desempregados, pois nunca tinham recebido nada para dançar. Resumindo a história, os artistas se organizaram e telefonaram para Hallie Flanagan, diretora nacional do *Federal Theatre Project* e, no começo de 1936, o *Federal Dance Project* foi criado (GRAFF, 1999).

O bailarino da WPA era uma nova raça, de pés no chão e assertiva, onde a maioria dos bailarinos era treinada para responder obedientemente às demandas de um coreógrafo. Enquanto trabalhadores, bailarinos como Fanya Geltman faziam lobby por salários justos, boas condições de trabalho e segurança no emprego, e ela e os outros informam a todos logo de cara que não seriam nutridos apenas pela dança⁸⁴.

Ellen GRAFF,
em *Stepping Left: dance and politics
in New York City, 1928-1942* (1999, p.74)

O *Federal Dance Project* durou menos de dois anos e ficou marcado como uma experiência conflituosa de luta política quase que diária, com poucas produções de sucesso. Pela primeira vez os bailarinos estavam experimentando o que era ser um trabalhador da dança. Os conflitos começaram quando o projeto, programado para empregar 185 artistas, contratou apenas 85. Os bailarinos organizados exigiram o cumprimento das metas. Por conta das respostas irredutíveis da administração, resolveram então comprar uma briga maior, para que o projeto empregasse os 500 bailarinos que se diziam em situação de vulnerabilidade na cidade. Porém, mesmo

⁸⁴ No original: “The WPA dancer was a new breed, down-to-earth and assertive where most dancers were trained to respond obediently to a choreographer’s demands. As workers, dancers like Fanya Geltman lobbied for fair wages, good working conditions, and job security, and she and others let everyone know right off that they would not be nourished by dance alone.”

depois de conseguirem mudanças na diretoria do projeto e a reabertura de audições, começaram a surgir os conflitos de ordem ética: o projeto deveria empregar os mais necessitados ou os mais aptos? Deveria empregar bailarinos clássicos também? E as coristas? Quem deveria decidir?

O governo evidentemente não havia previsto que o projeto poderia se transformar numa panela de pressão e não gostou do grau de organização e militância política dos artistas da dança moderna. Também não deveria parecer aconselhável aos olhos dos gestores manter os obedientes bailarinos clássicos e coristas misturados com os combativos artistas da dança moderna. Na metade de 1937, o projeto foi encerrado. Naquela altura do campeonato, entretanto, os bailarinos já haviam percebido que eram, ou que ao menos poderiam se tornar, trabalhadores.

2.9 A DANÇA E A FRENTE POPULAR

O enamoramento de Graham e outros bailarinos politicamente moderados estava relacionado a mudanças dentro do Partido Comunista e a sua nova relação com a cena americana. A política de realismo socialista do Partido preparou o terreno para uma apreciação da técnica e da arte de Graham, e a Frente Popular - a aliança de todos os grupos que se opunham ao fascismo - forneceu um lar para artistas que talvez nunca se tornassem membros do Partido. Em 1935, o Partido começou a mostrar sinais de apoio ao *New Deal* de Roosevelt, e alguns programas apoiados por socialistas, como a Lei de Seguridade Social, foram aprovados pelo Congresso. A interação do Partido com as filosofias do *New Deal* tornou-o cada vez mais aceitável para grandes segmentos do público americano. Durante esse período, o Partido realmente ampliou sua influência, com o aumento de membros de aproximadamente 10.000 no início da década de 1930 para 65.000 em 1940, com um aumento acentuado entre aqueles que haviam nascido nos EUA.⁸⁵

Ellen GRAFF, em *Stepping Left: dance and politics in New York City, 1928-1942* (1999, p. 114)

⁸⁵ No original: “*The courting of Graham and other politically moderate dancers was related to changes within the Communist Party and its shifting relationship to the American scene. The Party’s policy of socialist realism had set the stage for an appreciation of Graham’s technique and artistry, and the Popular Front – the alliance of all those groups opposed to fascism – provided a home for artists who might never have become Party members. In 1935 the Party had begun to show signs of support for Roosevelt’s New Deal, and some socialist-supported programs, such as the Social Security Act, were passed by Congress. The Party’s interaction with New Deal philosophies made it increasingly acceptable to large segments of the American public. During this period the Party actually extended its influence, with membership rising from approximately 10000 at the beginning of the 1930s to 65000 by 1940, with a marked increase among native-born Americans.*”

Na metade da década de 1930, o foco da esquerda norte-americana, em sintonia com um movimento da esquerda internacional, foi se deslocando da luta de classes para questões relacionadas à luta contra o fascismo. O conjunto de temas das danças produzidas pelas artistas mais militantes da dança política reflete um pouco dessa transição. Danças como **Strike** (*New Dance Group*, 1933), **Parasite** (Nadia Chilkovsky, 1934, sobre um capitalista ganancioso), **Time is Money** (Jane Dudley, 1934), **Homeless Girl** (Nadia Chilkovsky, 1934) ou **Strange American Funeral** (Anna Sokolow, 1935, sobre a morte de um trabalhador) diziam respeito à luta de classes e, portanto, a uma pauta central da esquerda no período anterior à Frente Cultural. Aos poucos, entretanto, essas mesmas artistas começaram a produzir danças que respondiam à ascensão do fascismo na Europa, como **Van Der Lubbe's Head** (Miriam Blecher, 1934), **Anti-War Cycle** (Anna Sokolow, 1935) e **Kinder, Kuche, Kirche** (Edith Segal, 1934, sobre o programa de Hitler para as mulheres alemãs)⁸⁶. Claramente, a solidariedade dos artistas, que antes estava direcionada quase que exclusivamente para a classe trabalhadora norte-americana, agora incluía também as vítimas do fascismo europeu.

Em 1935, Graham precisou tomar partido. Ela recusou um convite enviado por Rudolf Laban (na época uma espécie de secretário da dança alemã subordinado ao Ministério da Propaganda) para participar do Festival de Dança que faria parte da abertura das Olimpíadas de Berlim de 1936 (anexo C). A resposta negativa foi amplamente divulgada na imprensa norte-americana. O fato dos dois maiores artistas da dança de expressão, Rudolf Laban e Mary Wigman, estarem trabalhando para o governo nazista provocou uma grande decepção na comunidade de artistas da cidade. Como ressaltamos, a escola de Wigman era um reduto da esquerda militante em Nova Iorque e alguns dos maiores talentos da dança revolucionária e da dança moderna eram mulheres judias. Quando Graham se posicionou contra o governo de Hitler, inclusive defendendo suas bailarinas, ela imediatamente se tornou uma heroína dentro da comunidade⁸⁷. No mesmo ano, Graham apresentou uma performance em

⁸⁶ As traduções dos títulos das coreografias citadas seriam: **Greve, Parasita, Tempo é Dinheiro, Garota Sem Casa, Estranho Funeral Americano, A Cabeça de Van der Lubbe, Ciclo Anti-Guerra, e Crianças, Cozinha, Igreja** (esse último, em alemão no original).

⁸⁷ Graham conta com orgulho em sua biografia que anos depois ela descobriu que o governo de Adolf Hitler havia colocado seu nome na lista negra dos artistas norte-americanos.

um evento beneficente chamado *International Labor Defense Benefit for Political Prisoners*, começando assim a participar ativamente da política da Frente Popular.

2.10 A GUERRA CIVIL ESPANHOLA

Quando Martha apresentou '*Immediate Tragedy*', ela fez uma obra-prima do mesmo comprimento de onda poderoso que a concatenação de energias que operam hoje no mundo. As notícias da Espanha nos cabos diários alternadamente nos assustam e nos emocionam. A batalha da Espanha é a tragédia imediata das nossas vidas, muito mais do que a Grande Guerra. Em sua dança, não pensamos em Graham como um expoente da dança 'moderna', ou mesmo da dança em geral. Mas apenas pela dança é que uma visão tão intensa, clara e lacrimosa pode ser inscrita.⁸⁸

Lincoln Kirstein, 1937,
em *Martha Graham*, de Merle ARMITAGE (1968, p.33)

Martha Graham em *Immediate Tragedy*.
Fotografia de Robert Fraser feita em um concerto no *Guild Theater* (dez. 1937).

O início da Guerra Civil Espanhola, em 1936, provocou grande comoção internacional e desencadeou diversas respostas de artistas importantes, como o mural **Guernica** (1937) de Pablo Picasso ou o livro ***For Whom the Bell Tolls*** (1940), de Ernst Hemingway⁸⁹. Além das notícias transmitidas pelo rádio, as fotografias de Robert Capa e Gerda Taro publicadas na imprensa tornavam a guerra um fenômeno

⁸⁸ No original: "When Martha presented '*Immediate Tragedy*' she made a keystone masterpiece of the same powerful wave-length as the concatenation of energies operating through the world today. The news from Spain in daily cables alternately frightens and thrill us. The battle of Spain is the immediate tragedy of our lives, far more so than the Great War. In her dance we do not think of Graham as an exponent of the 'modern' dance, or even of dancing at all. But only by the dance can such as intense, clear and weeping vision be inscribed."

⁸⁹ Publicado no Brasil com o título **Por Quem os Sinos Dobram**.

visual de apreensão quase imediata. A comunidade da dança de Nova Iorque se envolveu prontamente com a causa. Em maio de 1937, a *American Dance Association* patrocinou um concerto intitulado *Dances for Spain*, em Nova Iorque, com intuito de arrecadar fundos para o *Medical Committee to Aid Spanish Democracy*. Bailarinos clássicos e de dança espanhola se apresentaram no mesmo palco que diversos intérpretes da dança moderna, como Helen Tamiris, Miriam Blecher e Anna Sokolow. Graham não participou desse primeiro evento, mas no ano seguinte ela e sua companhia estiveram em outros dois concertos beneficentes ligados à causa espanhola. O segundo *Dances for Spain* aconteceu em janeiro de 1938 no *Hippodrome Theater* e teve a participação das companhias de Lincoln Kirstein, Anna Sokolow, Helen Tamiris e Hanya Holm. No *Meca Theater*, em fevereiro do mesmo ano, vários desses artistas voltaram a se apresentar, juntamente com a companhia de Doris Humphrey e Charles Weidman. Nesse último, a lista de palestrantes da noite incluía, além da própria Martha Graham e de Louis Horst, o crítico e diretor do *Ballet Caravan*, Lincoln Kirstein. Esses eventos, como estamos tentando demonstrar, envolveram a participação dos artistas da vanguarda da dança moderna, dos artistas que protagonizavam a dança política e ainda, dos críticos, dos bailarinos clássicos e de bailarinos de flamenco presentes na cidade naquele momento.

Nas temporadas de 1936 e 1937, Graham produziu três coreografias que tratavam abertamente da Guerra Civil Espanhola e do avanço do fascismo na Europa. Uma delas, chamada ***Immediate Tragedy*** (1937)⁹⁰, estava até pouco tempo esquecida. Sem texto ou partitura, a dança é uma arte da presença e está sempre prestes a desaparecer. Restavam desse solo, até onde pudemos verificar, apenas uma foto feita por Barbara Morgan⁹¹ e alguns poucos relatos da época. Há mais ou menos uma década, entretanto, o fotógrafo Doug Fraser encontrou uma caixa de negativos de seu pai, Robert Fraser (1912-1998), no sótão de sua casa. Além de registros de concertos de outras companhias importantes na época, como o *Ballet Russes* e a *Humphrey-Weidman Company*, o material encontrado incluía 170 fotos de um concerto de Martha Graham e sua companhia, tiradas de um dos assentos centrais da primeira fileira da plateia do *Guild Theater* no dia 19 de dezembro de 1937. As fotos desse concerto foram restauradas por Doug Fraser e doadas à *Martha Graham Dance*

⁹⁰ Em português, **Tragédia Imediata**.

⁹¹ Essa fotografia não consta do livro de Barbara Morgan sobre Martha Graham.

Company. Uma seleção dessas imagens está disponível no site de um projeto desenvolvido recentemente pela companhia em colaboração com o *Google Cultural Institute* para a divulgação do legado da coreógrafa⁹². É bom lembrar que, na época, não era comum fotografar concertos de dança porque a câmera de mão ainda era uma novidade. Por isso, esse conjunto documental constitui um material precioso para quem se interessa pela história da dança moderna norte-americana⁹³.

Immediate Tragedy era uma homenagem às mulheres espanholas que estavam lutando na Guerra Civil. Em uma das fotografias de Fraser, vemos Graham no palco vazio. A saia negra desaparece no fundo escuro, dando a impressão de uma figura partida. A camiseta clara e justa revela a contração pélvica que, combinada com a expressão do rosto e a tensão dos braços, ombros e mãos, transmite a sensação de perigo iminente. Se antes, no famoso solo ***Lamentation*** (1930)⁹⁴, o rosto era uma máscara impassível, de maneira que o foco da obra recaía sobre o trabalho de abstração formal, no novo solo, com um figurino mais próximo de uma roupa comum, a técnica e a interpretação se somavam para dar forma ao conteúdo emocional da dança, em sintonia com o espírito de solidariedade internacional que marcou a política da Frente Popular.

Martha Graham em ***Lamentation*** (1930). Fotografia de Barbara Morgan.

⁹² Disponível em: <https://www.google.com/culturalinstitute/collection/martha-graham-center-of-contemporary-dance>. Acesso em: 16 jun. 2018.

⁹³ Sobre essas fotografias, escrevi um capítulo chamado Momentos de Suspensão, que consta do livro *Imagem e História* (2018), organizado por Marcos FABRIS e Patrícia KRUGER.

⁹⁴ Em português: ***Lamentação***. Há um filme disponível no *YouTube* com Martha Graham dançando e Louis Horst ao piano: <https://youtu.be/I-lcFwPJUXQ>. Acesso em: 14 fev. 2018.

Outro solo produzido por Graham a partir do tema da Guerra Civil Espanhola foi **Deep Song** (1937)⁹⁵. Nele, Graham utilizava, como em **Lamentation**, apenas um banco como cenário. A diferença é que antes Graham fornecia ao público pouquíssimas informações ou elementos cênicos que ajudassem na interpretação das obras, enquanto nesses novos solos ela parecia estar buscando uma relação de diálogo mais próxima com o público. Em **Deep Song**, por exemplo, a artista usava um figurino e um arranjo de cabelo que, muito sutilmente e de maneira sintética, faziam referência à vestimenta e aos costumes espanhóis. Além disso, havia uma nota no programa da coreografia que fazia referência ao sofrimento das mulheres espanholas. Graham continuava trabalhando com abstração e distorção, mas agora ela inseria na forma da dança pistas para a interpretação da obra e intensificava seu envolvimento emocional com os temas escolhidos.

Martha Graham em **Deep Song** (1937).
Fotografia de Robert Fraser.

Em uma das fotografias tiradas por Fraser, vemos Graham em pé em frente a um banco branco. Seus pés paralelos estão firmemente plantados no chão e voltados para a direita da imagem. O movimento da saia sugere uma espiral. Seu corpo, dobrado em contração, está de frente para o público e seu rosto, complementando a

⁹⁵ Em português: **Canção Profunda**. Em comemoração aos 90 anos da companhia, para a temporada 2016, esse solo emocionante foi remontado com a talentosa Carrie Ellmore-Tallitsch, e um pequeno fragmento do solo está disponível via *YouTube*, com toda a força expressiva que a coreografia de Graham demanda. Disponível em: <https://youtu.be/-aoyWTItS08>. Acesso em: 12 jan. 2018.

espiral, está voltado para a esquerda. O vestido listrado deixa a figura fragmentada, pois várias partes somem no fundo escuro. A cabeça erguida e o pescoço alongado parecem tentar resistir à força que empurra o corpo para baixo. A mão direita, como que autônoma por conta do desaparecimento do ombro e do braço, parece segurar um coração invisível, localizado dentro triângulo negro que o vestido desenha no centro do peito. A outra mão, pendurada em um braço que parece longuíssimo, empurra algo para baixo. Sabendo que a imagem foi tirada durante um concerto, com Graham em cena, é impressionante observar o cuidado com o desenho da forma, construído por procedimentos de distorção e fragmentação. Isso, ao invés de anular, intensifica e condensa o conteúdo emocional compartilhado e desencadeado pelo próprio processo histórico.

Além desses dois solos, Graham criou também uma coreografia mais longa, com uma estrutura teatral mais complexa, intitulada ***Chronicle*** (1936), que também tratava da Guerra Civil espanhola. A coreografia era dividida em três partes e cinco movimentos, dos quais apenas três foram preservados e continuam no repertório da *Martha Graham Dance Company*. Os outros dois, cujos títulos aparecem sublinhados, não são mais produzidos hoje em dia.

1. *Dances before the catastrophe:*

a. ***Spectre – 1914***

b. **Masque**

2. *Dances after the catastrophe:*

a. ***Steps in the Street***

b. **Tragic Holiday – In Memoriam**

3. *Prelude to Action.*⁹⁶

Como podemos observar, as três partes da obra se referem a momentos diversos: primeiro a preparação para a guerra, quando os conflitos se acirram e o medo se alastra; depois, o momento de maior violência e destruição e, por último, o renascimento da esperança, ligado à ideia de reconstrução e organização do

⁹⁶ Em português:

Crônica -

1. **Danças antes da Catástrofe:** a. **Espectro – 1914**; b. **Máscara**

2. **Danças depois da Catástrofe:** a. **Passos na Rua**; b. **Feriado Trágico – In Memoriam**

3. **Prelúdio para Ação**

movimento coletivo. Hoje sabemos que essas três temporalidades se sobrepunham em 1936, pois o mundo assistia à guerra na Espanha em um momento no qual a experiência da Primeira Guerra Mundial ainda era recente e a Segunda Guerra já estava se armando. Do ponto de vista da forma, entretanto, devemos notar que Graham recupera uma fórmula que era muito usada no teatro político. Helen CHINOY, em artigo de 1983 sobre a poética da política do teatro norte-americano dos anos 1930, relembra: “No primeiro ato, nós sofriamos, no segundo ato, nós distribuíamos panfletos, e no terceiro, entrávamos em greve”. Ou seja, primeiro era preciso apresentar o problema e, depois, a luta e a esperança, como naquele primeiro solo que Edith Segal havia montado para o Memorial de Lênin em Chicago. Essa fórmula, durante o período da Frente Popular, foi reaproveitada, com a devida mudança de foco. **Chronicle**, por exemplo, apresentava o sofrimento e o exílio, mas terminava em clima de esperança, incitando o público a se unir e se organizar.

Visualmente, o movimento **Prelude to Action** é surpreendente e tem uma grande força simbólica. A solista, que na montagem original era a própria Graham, representa uma espécie de líder de um grande grupo de mulheres. No início do movimento, o grupo está subdividido em grupos menores. Aos poucos, como que comandadas por essa figura central, os gestos de um grupo vão contaminando os movimentos do outro grupo e eles se fundem, até que no final a solista está no centro do palco, sobre uma plataforma arredondada desenhada pelo escultor Isamu Noguchi, e o grupo todo salta em volta dela formando um grande círculo em movimento. Os saltos, realizados em uníssono, são explosivos e rápidos e, em vários momentos, todas estão no ar ao mesmo tempo. É como se o grupo todo estivesse suspenso, num incrível voo ritmado. A metáfora é poderosa: é como se Graham estivesse nos dizendo que, se nós aprendermos a nos mover juntos e de maneira organizada, seremos capazes de coisas que nos parecem impossíveis. Felizmente, a companhia ainda mantém esse movimento em seu repertório, apesar da dificuldade técnica. Recentemente, Leslie Andrea Williams, uma talentosa bailarina negra, assumiu o papel da solista de **Prelude to Action**.

Montagem de ***Prelude to Action*** com a *Martha Graham Dance Company*.
Fotografia de Costas (2011).

Como veremos, ***American Document*** também terminava com uma mensagem de esperança, mas ao invés de um único movimento coletivo, o que tínhamos agora era um solo com Erick Hawkins como representante da classe trabalhadora e outro com a própria Graham representando a América e a esperança na democracia.

2.11 1938

Talvez o valor mais abrangente e politicamente inclusivo da Frente Popular, no entanto, tenha sido o amplo tema do americanismo. (...) Nas mãos da Frente Popular, o americanismo foi transformado em uma nova marca de patriotismo, na qual a heroica ideologia operária do socialismo foi reconcebida como democracia, estando a democracia em oposição direta à tirania do capitalismo de monopólio estilo século XIX. O americanismo da Frente Popular louvava a tradição democrática dos Estados Unidos ao oferecer imagens da Revolução Americana, da assinatura da Declaração de Independência e da Guerra Civil como prova da história de luta pelo homem comum do país. Mas evitava, cuidadosamente, qualquer associação explícita ao comunismo, enfatizando a figura heroica individual como uma metáfora para o trabalhador americano.⁹⁷

Lynne CONNER,
em *What modern dance should be* (1996)

⁹⁷ No original: “*Perhaps the most far-reaching and politically inclusive value of the Popular Front, however, was the broad theme of Americanism. (...) In the hands of the Popular Front, Americanism was retooled into a new brand of patriotism in which the heroic working-class ideology of socialism was reconceived as democracy, with democracy standing in direct opposition to the tyranny of the nineteenth-century-style monopoly capitalism. Popular Front Americanism lauded the democratic tradition of the United States by offering images of the American Revolution, the signing of the Declaration of Independence, and the Civil War as a proof of the country’s history of fighting for the common man. But it carefully avoided any explicit association with communism by emphasizing the individual heroic figure as a metaphor for the American worker.*”

Antes de discutirmos o episódio final, talvez seja interessante retomarmos a descrição da abertura de ***American Document*** e verificarmos como a obra apresenta ‘os americanos’. Depois de situar hora e local da ação, o interlocutor apresentava o que ele chamava de “os personagens” que, entretanto, não eram fictícios, causando assim um segundo estranhamento. O público, inclusive, na forma de um coletivo, era apresentado por ele como um “personagem”.

Os personagens são:
O grupo de dança, liderado por Sophie,
Vocês, o público,
O Interlocutor – eu sou o Interlocutor,
E Erick e Martha⁹⁸.

A proximidade entre palco e plateia era tanta que até os protagonistas eram chamados pelos primeiros nomes: Martha, Erick e Sophie, ao invés de Graham, Hawkins e Maslow. Nessa cena inicial, cada um estava simplesmente representando a si mesmo, como americano, mas também como artista da dança dos Estados Unidos. O trio de protagonistas incluía um pouco do espírito de aliança da época: Graham como uma importante artista da dança moderna, ao lado de Hawkins, que representava o balé norte-americano e Maslow, que era uma das lideranças da dança revolucionária de Nova Iorque.

Martha Graham e Erick Hawkins na *Bennigton College*, Vermont, em 1938.
Fotografia de Barbara Morgan.

⁹⁸ No original: “*The characters are: The dance group, led by Sophie, You, the audience, The Interlocutor – I am the Interlocutor, And Erick and Martha.*”

Em 1938, Erick Hawkins tinha acabado de completar um mestrado em Harvard com uma pesquisa sobre a civilização da Grécia antiga e era bailarino e coreógrafo da companhia *The Ballet Caravan*, dirigida por Lincoln Kirstein. Em 1933, Kirstein havia feito uma viagem a Londres com o intuito de encontrar o coreógrafo russo George Balanchine e convidá-lo para abrir uma escola de balé e uma companhia nos Estados Unidos. Balanchine aceitou o convite e os dois fundaram a *School of American Ballet* em 1934. No ano seguinte, os dois criam a *American Ballet Company*, para a qual o jovem Balanchine produziu seus primeiros trabalhos coreográficos nos Estados Unidos. Em 1936, eles decidiram abrir uma pequena companhia de balé experimental com alunos da escola para produzir obras a partir de temas norte-americanos. Um dos objetivos de Kirstein ao criar *The Ballet Caravan* era popularizar o balé. Segundo FRANKO (2002), Kirstein acreditava que o público médio consumidor de cultura popular poderia gostar de balé se, ao menos, o balé se aproximasse dos temas e estilos conhecidos desse público. Para ele, o balé poderia absorver e abstrair elementos do *vaudeville*, do teatro de entretenimento, do jazz e das danças sociais. Então, quando Erick Hawkins apareceu no elenco de *American Document*, ele também representava esse projeto de criar um tipo de balé popular norte-americano.

2.12 FOGO CRUZADO

Após as apresentações iniciais, o casal de solistas executava um dueto de cumprimentos e a companhia toda entrava em cena para o chamado *cross-fire*⁹⁹. Segundo o libreto de 1942, o *cross-fire* era uma dança de movimentos fortes, na qual os bailarinos usavam grandes saltos para entrar e sair do palco.

No filme que temos no *YouTube* há um fragmento do que acreditamos ser uma parte desse movimento. Nele, vemos duos, trios e outros pequenos grupos atravessando o palco em diversas direções com muita velocidade. Os movimentos são grandes, expandidos, e as bailarinas voam de um lado para o outro em saltos, estrelas e passos alongados. O ritmo é intenso e há algo de circense no movimento.

⁹⁹ *Cross-fire* significa fogo cruzado. Nos shows de menestréis os dois *end-men*, homens das pontas da fila, em *blackface*, um com um pequeno tambor e o outro com um instrumento feito de ossos, trocavam piadas e invectivas cômicas entre si e com o interlocutor durante o *cross-fire*.

Como em *Prelude to Action*, os grupos se cruzam e se fundem e a qualquer momento um gesto de um grupo pode contaminar alguém do outro grupo. A diferença é que aqui não há um líder. Há uma sensação de liberdade e brincadeira, mas ainda assim o desenho de palco é complexo, fluido e extremamente preciso. São muitos corpos atravessando rapidamente o espaço cênico, afetando e sendo afetados pelos outros bailarinos à sua volta. Não há colisão nem disputa ou padronização. Há um uso compartilhado do espaço, intensidade dinâmica e diferenças que se afetam e se transformam.

Durante o *cross-fire*, o interlocutor dizia:

Estes são Americanos.
 Ontem – e por dias antes de ontem –
 Um era Espanhol,
 Um era Russo,
 Um era Alemão,
 Um era Inglês.
 Hoje eles são Americanos.¹⁰⁰

Essa descrição do elenco era ao mesmo tempo um panorama de descendentes de imigrantes típico do *Lower East Side* de Nova Iorque e uma lembrança do fluxo de povos que historicamente transitaram da Europa para a América. Segundo GRAFF (1994), as entradas em grupos que se sucediam sugeriam ondas migratórias. Susan MANNING, em *American Document and American Minstrelsy* (2005), nos informa que as nacionalidades listadas no texto falado davam uma descrição exata das ascendências das bailarinas que compunham a companhia na época. Assim como o limite entre espaço cênico e plateia havia se tornado permeável, também o limite entre representação e realidade ficava esfumado. Uma amostra da composição da classe trabalhadora norte-americana surgia no próprio material artístico, ou seja, nos corpos em cena. A companhia era, ela mesma, um reflexo das classes proletárias da Nova Iorque moderna e representava uma América habitada por imigrantes, vindos em busca de oportunidades e sonhos.

¹⁰⁰ No original: “*These are Americans. Yesterday – and for days before yesterday – One was Spanish, One was Russian, One was German, One was English. Today these are Americans.*” Note que na cena havia apenas mulheres e que não há gênero nos substantivos de língua inglesa.

2.13 ESPAÇOS COMPARTILHADOS

American Document, vale lembrar, não foi originalmente uma produção da companhia de Graham, mas sim o resultado do trabalho da coreógrafa com os alunos do Programa Profissional (antigo Programa Oficina) da *Bennington School of the Dance* de 1938. Por isso, tanto na estreia que aconteceu em agosto em Vermont, como no concerto de outubro no *Carnegie Hall*, com patrocínio da *New Masses*, o elenco incluía não só as bailarinas que já trabalhavam com Graham (muitas delas, coreógrafas conhecidas), mas também alunos avançados do curso de verão *Bennington College*. Hawkins, inclusive, era um deles. Ele, entretanto, já frequentava os cursos de verão desde 1936, quando o *The Ballet Caravan* foi convidado para se apresentar no festival, que a cada ano inseria no programa uma maior diversidade de atividades relacionadas com a dança. Em 1937, por exemplo, Kirstein fez uma fala sobre a dança clássica, Francis Fergusson (que colaborou com Graham para o texto de ***American Document***), na época diretor da área de teatro, palestrou sobre a relação entre as artes da cena, Theodore Newcomb, da divisão de Estudos Sociais, fez uma fala intitulada “Porque a Espanha é importante para você” e houve até uma discussão com toda a comunidade da escola sobre os planos para o futuro do curso de dança moderna da *Bennington*. Apesar do isolamento geográfico e do número restrito de alunos pagantes, os relatos sugerem que o ambiente era percebido como democrático e inclusivo e que havia um estímulo para que os alunos assumissem a uma postura ativa nas escolhas relativas à sua própria formação.

O plano de cinco anos elaborado pelos organizadores da *Bennington School* fechou o primeiro ciclo de trabalhos em 1938, com os ‘quatro grandes’ – Graham, Humphrey, Weidman e Holm – trabalhando simultaneamente na elaboração de novos trabalhos nas oficinas do Programa Profissional. Agora, cada coreógrafo selecionava por audições aqueles bailarinos que poderiam futuramente se tornar aprendizes nas companhias. Além dos grupos do Programa Profissional, das companhias dos coreógrafos da vanguarda e das companhias convidadas, o festival também previa a apresentação de obras de três jovens artistas bolsistas, que naquele ano eram Eleanor King, Louise Kloepper e Marian Van Tuyl. Com isso, o número de performances aumentou e a demanda por espaços para ensaio e criação atingiu seu limite máximo.

O problema de espaço, na verdade, começou em 1935. Arch Lauterer, que era professor da divisão de artes cênicas da *Bennington College*, teve a ideia de transformar o *Vermont State Armory*¹⁰¹ em um espaço para as apresentações do festival de dança. O projeto, segundo relatos, foi realizado com muito sucesso e o prédio do arsenal da Guarda Nacional passou a ser o local oficial dos espetáculos da *Bennington School of the Dance* durante as temporadas seguintes. Em 1938, entretanto, faltavam espaços para aulas e ensaios. Para resolver o problema, Lauterer comprou em Long Island uma grande tenda de circo com listras brancas e vermelhas e montou no jardim da faculdade. Naquele ano, o *State Armory* e a *North Bennington High School* também foram ocupados durante todo o verão pelos diversos grupos que precisavam criar e ensaiar novos trabalhos. Com 150 alunos, mais professores, funcionários, músicos e bailarinos profissionais das diversas companhias, a questão da ocupação compartilhada dos espaços era algo com o qual todos precisavam lidar todos os dias. Desta maneira, o movimento do *cross-fire* também, de certa maneira, representava essa ocupação compartilhada dos diversos espaços da *Bennington College* por diversos grupos, onde movimentos de um contaminavam os do outro, onde as trocas tinham que ser rápidas e a energia estava sempre na sua intensidade máxima (McPHERSON, 2013).

¹⁰¹ O *Vermont State Armory* (Arsenal do Estado de Vermont) era um prédio da guarda nacional, uma espécie de depósito de armas, que ficava na cidade, há alguns quilômetros da faculdade.

3 GRUPOS EM MOVIMENTO

Martha Graham e companhia em **Primavera Apalache**.
Fotografia de Arnold Eagle.

Apesar das artes não produzirem mudanças, elas registram mudanças. Esta é a razão do surgimento da dança moderna. O distanciamento da dança dos delineamentos clássico e romântico não foi um fim em si, mas o meio para um fim. Não foi feito perversamente para dramatizar a feiura ou atacar a tradição sagrada - destruir por pura incapacidade de se tornar proficiente nas demandas técnicas de uma arte clássica. As velhas formas não podiam dar voz ao homem mais completamente desperto. Elas tiveram que passar por metamorfose - em alguns casos, destruição, para servir de meio para um tempo organizado de maneira diferente.¹⁰²

Martha GRAHAM,
para *Dancing Times* (dez. 1938)

Uma das características interessantes a respeito de ***American Document*** é a maneira com a qual Graham e seus colaboradores organizaram, não só os temas, mas os materiais para incluir na estrutura da obra referências aos diversos grupos sociais que fizeram parte da história dos Estados Unidos. Como já discutimos, os

¹⁰² No original: “While arts do not create change, they register change. This is the reason for the appearance of modern dance. The departure of the dance from classical and romantic delineations was not an end in itself, but the means to an end. It was not done perversely to dramatize ugliness, or to strike at sacred tradition – to destroy from sheer inability to become proficient in the technical demands of a classical art. The old forms could not give voice to the more fully-awakened man. They had to undergo metamorphosis – in some cases destruction, to serve as a medium for a time differently organized.”

descendentes das grandes ondas migratórias do final do século XIX e início do século XX eram os primeiros a serem apresentados pelo interlocutor, o que inclusive proporcionava uma certa identificação e ajudava a aproximar o público. Outros grupos, como os povos indígenas ou os pioneiros puritanos, tinham suas histórias contadas em episódios específicos, que discutiremos nos próximos capítulos. A presença dos Shakers é bem mais discreta e se dá nos detalhes do figurino. No *walk around*, possivelmente no *cross-fire* e no final, as bailarinas usavam um lenço claro cruzado no peito. Os detalhes na cintura e nas mangas no episódio ***Declaration*** também se parecem com as roupas típicas que vemos em gravuras e fotografias dos Shakers. No episódio ***The Puritan***, Graham usava também o lenço em X, mas de maneira um pouco diferente, mais apertado e por baixo de uma grande gola. Esse episódio será discutido no próximo capítulo.

Por si só, esses detalhes parecem pouco significativos, mas quando analisamos a obra da coreógrafa durante os anos 1930, percebemos que eles conectam ***American Document*** a duas outras coreografias importantes: ***Panorama***, de 1935 e ***Appalachian Spring***, de 1944. Alguns temas, como a questão dos negros, o fanatismo religioso e a identidade nacional também atravessam essa sequência de danças de forma mais ou menos explícita, sugerindo um processo de pesquisa que durou quase uma década. A presença dos Shakers nos materiais usados nessas três obras também sugere algum tipo de continuidade e é isso que discutiremos nesse capítulo.

Appalachian Spring, uma das mais conhecidas e estudadas coreografias de Martha Graham, foi uma das primeiras obras criadas pela coreógrafa já em uma posição de protagonismo absoluto dentro do mundo da dança¹⁰³. Comissionada durante o período da Segunda Guerra Mundial para ser apresentada em Washington, no pequeno auditório da Biblioteca do Congresso, ela foi gestada em um contexto bastante diferente do que o que estamos descrevendo e por isso não entraremos em

¹⁰³ Em português: **Primavera Apalache**. Duas análises interessantes a respeito de ***Appalachian Spring*** são o capítulo “*Politics under erasure*”, do livro de Mark FRANKO, *Martha Graham in Love and War – The life in the work* (2012), e o livro de Annegret FAUSER (2017), *Aaron Copland’s Appalachian Spring*. Para uma análise do filme, consultar OLIVEIRA, J.S., *Appalachian Spring: o Filme*. In: Jornada de Pesquisa em Arte PPG UNESP 2017 - 2a edição internacional, SÃO PAULO. Anais da II Jornada de Pesquisa em Arte PPG UNESP: poéticas_políticas_poéticas, p. 234-248, 2017.

análise mais detalhada. Para nossa discussão, gostaríamos apenas de apontar a presença de dois elementos importantes inspirados nos Shakers: uma citação da música *Simple Gifts* na composição criada por Aaron Copland para a trilha sonora e a cadeira de balanço projetada pelo escultor Isamu Noguchi para o cenário. Assim como em ***American Document***, em ***Appalachian Spring*** os Shakers também aparecem nos detalhes da forma, de maneira que esses materiais entram em embate com o tema do puritanismo, tratado de forma mais ostensiva nas duas obras. Antes de analisar melhor essas relações, talvez seja importante apresentar brevemente a história desse grupo religioso dançante e demonstrar como a coreógrafa incorporou o próprio movimento dos Shakers na coreografia montada na primeira oficina da *Bennington School of the Dance*.

3.1 COMUNIDADES INVENTADAS

Litografia colorida de Antony Imbert, intitulada *Shakers Near Lebanon* (ca. 1826).

Os Shakers eram o grupo religioso da Sociedade Unida dos Crentes da Segunda Aparição de Cristo, que havia chegado aos Estados Unidos no final do século XVIII e se estabelecido em Albany, Nova Iorque. A primeira líder, “Mãe” Ann Lee, natural de Manchester, Inglaterra, acreditava que Jesus Cristo havia feito sua segunda aparição dentro e através dela e havia determinado que ela e seus seguidores deveriam jurar castidade e abdicar dos prazeres sexuais. Sua missão seria fundar na América uma ordem religiosa separada do Velho Mundo. Nessa comunidade seriam bem-vindos todos aqueles que estivessem insatisfeitos com cultos fúteis e cheios de formalidade ou que estivessem cansados da sociedade corrupta.

No Novo Mundo, os Shakers levavam uma vida simples, na qual o trabalho era muito valorizado. Entre eles não havia divisão de classes: tudo que se produzia era coletivizado e as comunidades eram autossuficientes. As regras de comportamento, entretanto, eram bastante rígidas, com homens e mulheres vivendo separados, em celibato obrigatório. Assim, não se formavam núcleos familiares e a estrutura de dominação da sociedade patriarcal, a qual se sustenta a partir do trabalho reprodutivo realizado exclusivamente pelas mulheres, não podia se manter. Ao que tudo indica, nessas comunidades homens e mulheres eram considerados e viviam como iguais.

Suporte de velas produzido pelos Shakers em New Lebanon, Nova Iorque, entre 1800 e 1840. Atualmente na coleção do *Metropolitan Museum*.

Segundo o site do *Metropolitan Museum* de Nova Iorque, a expansão dos Shakers no Novo Mundo representou o maior e mais bem-sucedido experimento comunal da história dos Estados Unidos. A dedicação ao trabalho garantia ao grupo uma certa prosperidade e, na metade do século XIX, eles já tinham comunidades também em Ohio e Kentucky. Com sua capacidade de invenção e o seu gosto pelo design, frequentemente criavam novos objetos, móveis e ferramentas. A lista de invenções creditadas a eles é impressionante e inclui, entre outras coisas, a caneta com ponta de metal, a vassoura plana, os tecidos à prova d'água e também aqueles que não amassam, diversas ferramentas de agricultura, o forno a lenha e até um protótipo da máquina de lavar roupas. O mobiliário, simples e elegante, é um capítulo à parte. Para se ter uma ideia da sua importância cultural, basta saber que o próprio *Metropolitan Museum* de Nova Iorque vem investindo desde os anos 1960 em uma vasta coleção de móveis e objetos de design criados pelos Shakers.

3.2 AQUELES QUE SACODEM

Cadeira desenhada pelo escultor Isamu Noguchi para ***Appalachian Spring***.
Fotografia da autora (2019).

O nome Shakers (algo como “aqueles que sacodem”) surgiu como uma forma pejorativa de aludir ao uso do corpo nas cerimônias religiosas que envolviam música e dança. Ao que parece, esses serviços religiosos serviam como uma espécie de compensação para a vida de trabalho duro e privações e, com o tempo, foram se tornando também uma ferramenta para atrair possíveis fiéis para a seita. Por conta do celibato, os Shakers não tinham filhos e as únicas formas de dar continuidade às comunidades eram adotar crianças de fora ou incorporar novos seguidores. A tarefa, entretanto, não era fácil, pois o código moral do puritanismo norte-americano sempre viu com muita desconfiança qualquer tipo de uso do corpo, sobretudo em rituais religiosos.

Shakers (1931), de Doris Humphrey.
Fotografia de Barbara Morgan (1938).

Enquanto estavam vivos e prósperos, eles foram racializados por causa de suas atividades rítmicas e corporais. O *ethos* comunitário e de igualdade de gênero que eles representavam ameaçava profundamente uma nação para a qual o vínculo matrimonial era entendido como uma alegoria de cidadania consensual e igualitária.¹⁰⁴

Elizabeth FREEMAN,
em *Beside you in time: sense methods and queer sociabilities*
in the American nineteenth century, 2019

O canto e a dança praticados nos encontros eram inicialmente bastante espontâneos e aleatórios e deixavam alguns visitantes escandalizados. Segundo Elizabeth FREEMAN (2019), comentadores do século XVIII e início do XIX caracterizavam a dança dos Shakers como selvagem e primitiva, termos geralmente usados nos discursos a respeito de outras populações marginalizadas, como negros ou índios. Freeman relaciona essa maneira de estigmatizar certos grupos sociais pelo uso do corpo a um pecado maior, a saber, ao abandono do ideal marital-reprodutivo, um dos alicerces da estrutura social da elite branca e conservadora. Faz sentido, portanto, que Graham tenha incluído os Shakers, mesmo de forma sutil, em uma obra como ***American Document***, que buscava contar a história dos Estados Unidos, revelando não só seus projetos e valores, mas também suas contradições e injustiças.

Gradativamente, os Shakers foram incorporando aos rituais estruturas coreográficas e musicais mais elaboradas. Mesmo assim, o grupo continuou sendo estigmatizado. No final do século XIX, as cerimônias dançantes foram definitivamente abandonadas (ANDREWS, 1978; FREEMAN, 2019). Com a Guerra Civil e a posterior industrialização da economia, os Shakers foram perdendo seguidores e hoje há apenas uma pequena comunidade em Maine, que se chama *Sabbathday Lake Shaker Community*.

¹⁰⁴ No original: “While they were alive and prosperous, they were racialized because of their rhythmic and bodily activities. The communitarian and gender-equal ethos these represented were deeply threatening to a nation for which the marriage bond was understood as an allegory for consensual, egalitarian citizenship.”

3.3 OFICINAS DE DANÇA

Panorama, a primeira produção da Oficina da *Bennington School of the Dance*, procura apresentar três temas que são basicamente americanos. O Tema da Dedicção é baseado naquela intensidade do fanatismo inicial com a qual nossos Pais Puritanos cantaram seu hino de dedicação para um novo mundo. O Tema Imperial escolhe uma localidade do Sul onde se encontra a expressão mais marcante de um povo escravizado e dominado por superstições e medos estranhos. O Tema Popular é sobre o povo e seu despertar da consciência social na cena contemporânea.¹⁰⁵

Texto sobre **Panorama**
em *Martha Graham: sixteen dances in photographs*,
de Barbara MORGAN (1980, p.160)

Em 1992, um ano depois da morte de Graham, alguns fragmentos de filme foram encontrados, mostrando partes de **Panorama**, a coreografia produzida durante a oficina de 1935 do curso de verão da *Bennington*. Na época, a revista *New Theatre* elogiou a escolha temática da coreografia porque ela sinalizava uma aproximação entre Graham e a esquerda. Os três temas que organizavam a obra - o puritanismo, a escravidão e o despertar da consciência social - iriam reaparecer mais tarde em **American Document**, o que nos faz pensar em um tipo de continuidade entre as duas obras. Ao que parece, as oficinas da *Bennington College* eram oportunidades para que os coreógrafos pudessem testar novos modos de composição a partir da organização proposta pela equipe de Martha Hill. Assim como as técnicas e linguagens, os modos de produção em dança também estavam sendo reinventados e o ambiente universitário era certamente uma grande novidade para os artistas. Era preciso compartilhar espaços, estabelecer parcerias, criar, dar aulas, ensaiar e assistir às palestras e aos trabalhos dos colegas, tudo em seis semanas. Por mais emocionante que tenha sido cada um daqueles verões, o processo era também intenso e desafiador. No caso daquela primeira oficina, a experiência de montar uma dança num curto período de tempo com um grupo heterogêneo de 36 bailarinos para

¹⁰⁵ No original: "PANORAMA - The first workshop production of the Bennington School of Dance, **Panorama** endeavors to present three themes which are basically American. Theme of Dedication is based on that early intensity of fanaticism with which our Puritan Fathers sang their hymn of dedication of a new world. Imperial Theme chooses a Southern locale to be found the most striking expression of a people in bondage ridden by superstitions and strange fears. Popular theme is of the people and their awakening social consciousness in the contemporary scene."

ser apresentada apenas uma vez foi certamente desgastante para Graham. Pelo relato de Jane Dudley (McPHERSON, 2013), percebemos que a coreógrafa aprendeu a lição. Enquanto a oficina de 1935 foi uma espécie de laboratório, a oficina de 1938 deu continuidade ao trabalho da companhia. Além disso, em 1938, ela começou a coreografar ***American Document*** ainda em Nova Iorque e conseguiu levar uma boa parte do material coreográfico pronto para Vermont. Isso certamente contribuiu para que a estrutura da peça ganhasse em profundidade e complexidade. Quando Graham começou a planejar a montagem de ***American Document***, ela já considerou a possibilidade de criar uma obra que pudesse continuar no repertório do grupo, mesmo depois do final do curso de verão. Em pouco anos, a *Bennington School of the Dance* havia deixado de ser apenas um curso de verão e tinha se transformado em uma incubadora de projetos de dança moderna, de onde saíam os trabalhos mais importantes da temporada de Nova Iorque.

3.4 ESPIRAIS HUMANAS

Quanto ao treinamento rítmico, Norman foi “convidado” por Martha Graham para compor a trilha sonora de um novo trabalho [***Panorama***] - a primeira produção completa de uma oficina para ser apresentada no final do verão. Como um “convite” de Martha era mais forte e tão “irrecusável” quanto um pedido da Rainha, Norman concordou. (Não houve troca de dinheiro nessa comissão. Como a maioria das músicas escritas para dança em *Bennington*, isso foi feito como parte das seis semanas de trabalho na *Bennington School of the Dance*.)¹⁰⁶

Lembrança de Ruth Lloyd,
esposa de Norman Lloyd, ambos pianistas contratados
para a *Bennington School of the Dance* em 1935,
em *The Bennington school of the dance:
a history of writings and interviews*,
de Elizabeth McPHERSON, 2013.

O processo de produção de ***Panorama*** foi mais improvisado e, por isso mesmo, incorporou melhor o espírito de experimentação dos primeiros anos da *Bennington*

¹⁰⁶ No original: “So much for Rhythmic Training, Norman was “invited” by Martha Graham to compose the score for a new work [***Panorama***]—the first full-fledged workshop production to be given at the end of the summer. Since an “invitation” from Martha was stronger than a request from the Queen, and as “unrefuseable,” Norman agreed. (There was no exchange of money in this commission. Like most of the music written for dance at Bennington, it was done as part of the six-week job at the Bennington School of the Dance.)”

School of the Dance. Segundo STODELLE (1984), o escultor Alexander Calder foi até Vermont no verão de 1935 exclusivamente para supervisionar a montagem dos móveis que ele havia projetado para essa dança. O cenário, composto de plataformas, foi o primeiro que Arch Lauterer desenhou para Graham e a música foi escrita pelo compositor Norman Lloyd¹⁰⁷. Para a composição, Graham utilizou procedimentos semelhantes aos usados nas aulas da dança de massa, como caminhadas, saltos e corridas. A diferença é que na oficina da *Bennington* não havia trabalhadores de outras áreas, mas sim uma mistura de alunos e professores de dança e educação física junto com as integrantes da companhia, o que permitiu que a coreógrafa explorasse algumas dinâmicas um pouco mais desafiadoras do que as usadas nas aulas organizadas pelo *Workers' Dance League*. O resultado foi uma composição intensa que explorava o potencial didático e cênico do movimento coletivo organizado.

Nos três minutos de filme que temos à nossa disposição no mesmo vídeo do *YouTube* que contém as cenas de ***American Document***, vemos um grupo imenso de jovens cheios de energia se movimentando como uma massa de corpos. Em alguns momentos, eles formam um único corpo coletivo, em outros, grupos menores se fundem, se afastam, aparecem e desaparecem. Em um dado momento, o grupo inteiro forma um grande círculo que gira rapidamente. Os bailarinos marcham com os cotovelos flexionados ao lado do corpo e as mãos erguidas, como em oração. Alguns bailarinos entram no círculo, com os braços esticados para cima, giram, se cruzam e se fundem novamente na roda viva, que continua a girar. Em seguida, esse círculo vai se fechando em uma grande espiral, que forma uma esfera giratória. Esse mesmo desenho coreográfico é encontrado nas gravuras antigas que representam os rituais religiosos dos Shakers.

¹⁰⁷ Martha Graham e o escultor Alexander Calder colaboraram novamente em 1936, quando ele projetou o cenário para a coreografia ***Horizons***. Aparentemente, ambos acabaram concluindo que o movimento dos móveis interferia demais na percepção da dança e vice-versa. Infelizmente, não foram localizadas fotografias nem dos móveis de ***Panorama***, nem do cenário projetado para a dança de 1936. Arch Lauterer, por sua vez, projetou os cenários de ***American Document*** (1938), ***El Penitente*** (1940), ***Punch and the Judy*** (1941), ***Salem Shore*** (1943) e ***Deaths and Entrances*** (1943), além de ter sido o principal responsável por resolver as questões espaciais nos verões da *Bennington College*.

Gravura da dança circular realizada nos rituais religiosos dos Shakers¹⁰⁸.

O círculo é, sem dúvida, a mais democrática das formas geométricas para organização de um grupo de pessoas. ANDREWS (1978), em um capítulo sobre a dança nos rituais dos Shakers, nos conta que o círculo era para eles o emblema perfeito da união entre os devotos. O autor comenta que a roda dentro da roda, que se monta e se dispersa como um grande corpo único, simbolizava a inclusão e a igualdade. Como uma forma de compensação psíquica para uma vida de restrições, acreditamos que esses exercícios dançantes davam aos fiéis o prazer natural do movimento do corpo e da sensação física de pertencimento ao coletivo. A simultaneidade do êxtase proporcionado pelo movimento físico e pelo conteúdo simbólico religioso era certamente uma ferramenta poderosa para criar coesão no grupo e promover a manutenção da fé.

Em 1979, a professora Salli Terri, da Universidade do Kentucky, produziu uma reconstrução da cerimônia religiosa dos Shakers com um grupo de alunos¹⁰⁹. Vários dos gestos usados por Graham podem ser reconhecidos no filme dessa reconstrução. A diferença está na intensidade dinâmica, na velocidade e na energia do grupo, de maneira que os desenhos deixam de comunicar harmonia e devoção e acabam criando a imagem de uma massa apressada, que lembra a multidão urbana, meio em transe, meio em êxtase, circulando sem parar pelas ruas das metrópoles. A forma é inspirada em uma dança que nasceu em solo americano no século XIX, mas que foi atualizada por Graham para revelar o movimento dos novos tempos.

¹⁰⁸ Disponível em: <http://www.utopia-britannica.org.uk/pages/Shakers.htm>. Acesso em: 19 dez. 2017.

¹⁰⁹ Disponível em: <https://www.YouTube.com/watch?v=fcoAkNU24Vw>. Acesso em: 19 dez. 2017.

Uma dança americana não é uma série de passos. É infinitamente mais. É uma batida de tempo característica, uma velocidade diferente, um acento, nítido, claro, *staccato*.¹¹⁰

Martha Graham, 1936,
em *Martha Graham*, de Merle ARMITAGE (1968, p.105)

A experiência dos jovens alunos e professores de educação física que participaram dessa primeira oficina deve ter sido marcante. Os redemoinhos humanos de **Panorama** aqueciam a cena com dinamismo urbano. Apesar de termos poucos documentos sobre essa dança, acreditamos que a potência desse experimento didático derivava exatamente da experiência do movimento coletivo organizado, que buscava despertar emoção e empatia tanto nos bailarinos quanto no público. No lugar do êxtase religioso, entrava o fervor da militância política da era da CIO. A proposta estava em sintonia com a ideia revolucionária de que é possível mudar os rumos da história através da organização do movimento coletivo, que, como a dança, precisa também ser aprendido e ensaiado.

Naquele mesmo ano, o festival da *Bennington School of the Dance* incluiu também um evento chamado de “Uma noite de dança revolucionária”, com coreografias de Anna Sokolow, Mirian Blecher, Sophie Maslow, Jane Dudley, Lily Mehlman e Marie Marchowsky, todas elas envolvidas com a dança política de Nova Iorque e integrantes do elenco de **Panorama**. A coreografia produzida por Graham certamente dialogava com os trabalhos apresentados naquele evento e, portanto, sinalizava uma aproximação entre a dança moderna e a dança política, a qual espelhava os movimentos de realinhamento de alianças da Frente Popular.

¹¹⁰ No original: “An American dance is not a series of steps. It is infinitely more. It is a characteristic time beat, a different speed, an accent, sharp, clear, *staccato*.”

3.5 MENSAGEM NA GARRAFA

Remontagem de **Panorama**, de Martha Graham, com alunos de dança da *University of North California* (2017).

Nós, dançarinos, fazemos da dança memória corporal e não apenas história escrita. Nossas histórias estão contidas no corpo. Bailarinos passam horas memorizando movimentos, aperfeiçoando não apenas a forma, mas também a sensação.

Holly E. CAVRELL,
em *Dando corpo à história* (2015, p.17)

Antes de voltarmos para nossa análise de **American Document**, gostaríamos de fazer uma rápida digressão para comentar como a equipe da escola de Martha Graham lidou com a descoberta da filmagem dos excertos de **Panorama**. Como dissemos, essa dança ficou esquecida por quase meio século até que, em 1992, ela reemergiu documentada em filme. Como uma mensagem na garrafa, esse material trouxe uma questão para os detentores do legado de Graham: o que fazer com esse registro, ou melhor, o que fazer com a coreografia registrada naquele filme? Como resposta, em 2010 a escola de dança fundada por Graham em 1926 criou um projeto chamado *Al-City Panorama*. Na página do projeto, no site da *Martha Graham School*, encontramos algumas explicações:

Coreografada em 1935, **Panorama** foi o chamado político de Graham à ação e sua tentativa de despertar a consciência social, e é um exemplo impressionante do modernismo da década de 1930. Aproximadamente 30 alunos são selecionados através de audições para aprender a coreografia original através de sessões semanais

para se apresentar ao lado da *Martha Graham Dance Company* na temporada de Nova Iorque.¹¹¹

Martha Graham School of Contemporary Dance (site oficial)

Em parceria com o Departamento de Educação da Cidade de Nova Iorque, a *Martha Graham School* seleciona anualmente alunos de escolas públicas das cinco diferentes regiões da cidade para remontar uma versão curta da obra. A descrição da coreografia dá uma ideia do tipo de treinamento corporal que é realizado com o grupo:

Com 11 minutos de duração, ***Panorama*** é definido pelo movimento altamente energizado e pela mudança de padrões geométricos criados por grupos de bailarinos que correm pelo espaço. Graham originalmente criou o trabalho para alunos; o movimento é muito acessível e apropriado para estudantes intermediários e avançados - mesmo para aqueles que não têm treino prévio na técnica de Graham. A dança é enérgica e cheia de passos itinerantes, como caminhadas rítmicas, trotes, corridas baixas e muitos tipos diferentes de saltos. Os alunos usam essas etapas em padrões de grupo complicados, saídas e entradas rápidas.¹¹²

Martha Graham School of Contemporary Dance (site oficial)

Além do *Al-City Panorama*, a coreografia é remontada com frequência também nos cursos de dança das universidades norte-americanas¹¹³. Assim como na dança dos Shakers, aqui também os passos são simples, mas os desenhos de palco e a dinâmica são bastante complexos. Além disso, o número de intérpretes (mais de trinta

¹¹¹ No original: “Choreographed in 1935, ***Panorama*** was Graham’s political call to action and her attempt to awaken social consciousness and is a stunning example of 1930s modernism. Approximately 30 students are selected through auditions to learn the original choreography through weekly sessions to perform alongside the Martha Graham Dance Company at its New York City season.

¹¹² No original: “At 11 minutes in length, *Panorama* is defined by highly energized movement and shifting geometric patterns created by groups of dancers rushing through space. Graham originally created the work for students; the movement is very accessible and appropriate for intermediate and advanced students – even for those without prior Graham Technique. The dance is energetic and filled with traveling steps such as rhythmic walks, prances, low runs, and many different types of jumps. Students use these steps in complicated group patterns, fast exits, and entrances.”

¹¹³ No YouTube encontramos um vídeo da coreografia montada por Kim Jones com alunos da Universidade de Charlotte (*UNC Charlotte*), na Carolina do Norte, junto com alunos de escolas públicas da região e do Ballet da cidade de Charlotte. A coreografia foi apresentada na cidade em duas noites seguidas no *Knight Theatre*, junto com apresentações da *Martha Graham Dance Company*. Disponível em: https://www.YouTube.com/watch?v=fdcsM6i5_uw. Acesso em 28 dez. 2017.

bailarinos!) é sempre um desafio para professores e ensaiadores. Nos vídeos das montagens recentes divulgados no *YouTube*, vemos em ***Panorama*** uma energia juvenil, forte e contagiante. Os saltos são vigorosos e o ritmo é acelerado. Com uma contagem musical complicada, a coreografia demanda atenção total e é uma experiência de conexão física e de participação ativa, tanto para quem dança quanto para quem observa. Sabemos que o discurso que defende a necessidade de organização para a luta política é de máxima importância. Porém, é preciso valorizar também a potência de ferramentas como essa, que permitem proporcionar aos jovens uma experiência sensível compartilhada. É bom saber que algo do espírito daquela oficina realizada em 1935 ainda continua vivo.

4 A TERRA PROMETIDA

Companhia de Martha Graham, provavelmente em um dos movimentos de **American Document**. Fotografia publicada na revista *Dancing Times* (dez. 1938).

É um dom ser simples, é um dom ser livre
 É o dom de descer à terra no lugar onde devemos estar,
 E quando nos encontrarmos no lugar certo,
 Será no vale do amor e do encanto.

Quando a verdadeira simplicidade é alcançada,
 Cumprimentar-se e curvar-se não devemos ter vergonha,
 Girar, girar será nosso prazer,
 Até que girando, girando, tudo se acerta.¹¹⁴

Letra da música *Simple Gifts* de Joseph Brackett (1797-1882),
 canção Shaker citada por Aaron Copland
 na música composta para **Appalachian Spring** (1944)

O texto falado em **American Document** estava organizado a partir de três perguntas. A primeira - 'Um americano – O que é um americano?' - abria o primeiro e o terceiro episódio. O segundo episódio começava com a pergunta: 'América - o que é a América?', e o último vinha com uma formulação um pouco diferente: 'Os Estados Unidos da América - o que é isso?'. Apesar dos norte-americanos usarem com frequência o nome América para se referir aos Estados Unidos, a peça enfatizava a distinção entre o continente e o país, entre o território ocupado e a comunidade imaginada.

¹¹⁴ No original: "'Tis the gift to be simple, 'tis the gift to be free; 'Tis the gift to come down where we ought to be; And when we find ourselves in the place just right; 'Twill be in the valley of love and delight. When true simplicity is gain'd; To bow and to bend we shan't be asham'd; To turn, turn will be our delight; Till by turning, turning we come 'round right."

O processo histórico de ocupação, colonização e formação do país era apresentado de forma não cronológica, como veremos a seguir. Possivelmente, o tom heroico do primeiro episódio, chamado **Declaration**, foi potencializado na estreia realizada no *State Armory* de Vermont, pois uma conhecida batalha pela independência dos Estados Unidos havia sido travada a poucos quilômetros dali. Na batalha de Bennington, os generais da brigada norte-americana haviam derrotado o exército inglês, que pretendia saquear o depósito de armas e mantimentos (arsenal = *armory*). Agora, o arsenal (não o mesmo, mas um outro muito próximo) era ocupado pela dança e transformado em espaço cênico. É importante lembrar que essa não era a primeira vez que os artistas modernos de Nova Iorque ocupavam um arsenal. O *Armory Show*, que é considerado um dos eventos mais importantes da arte moderna norte-americana, havia sido organizado em 1913 pelas mesmas pessoas que promoveram o **Paterson Pageant** (COSTA, 2001). A ocupação do *State Armory* pela comunidade da *Bennington School of the Dance* certamente evocava essas duas referências, que encontravam forma no novo trabalho coreográfico de Graham.

4.1 DECLARAÇÃO

American Document era uma dança maravilhosa. (...) Quando eu atravessava o palco andando, apenas uma caminhada, eu me sentia muito heroica e orgulhosa.¹¹⁵

Sophie Maslow, bailarina da companhia de Martha Graham entre 1932 e 1944, em *Goddess: Martha Graham's dancers remember*, de Robert TRACY (1997, p.451)

Como indicamos, o interlocutor começava se dirigindo ao público com a pergunta: “*Um americano – O que é um americano?*” Vale notar o ‘o que’ (*what*) no lugar do ‘quem’ (*who*), que dá destaque ao conceito contido na palavra. Enquanto ele falava, uma das bailarinas entrava no palco e ficava parada de frente para o público, escutando o texto. Ele então indicava o ano de 1776 e preparava o público para a citação de um trecho da Declaração de Independência dos Estados Unidos:

Cinco homens escreveram um documento
Seu nome soa familiar

¹¹⁵ No original: “**American Document** was a marvelous dance. (...) When I walked across the stage, only a walk, I felt very heroic and proud.”

Aqui está
Declaração!¹¹⁶

Depois da entrada, que lembrava o fluxo de imigrantes da Europa para o Novo Mundo, vinha esse episódio cujo texto falava sobre direitos universais, celebração da liberdade e sobre um momento no qual treze colônias, muito diferentes entre si, haviam se unido para quebrar seus vínculos com o Velho Mundo. De maneira análoga, agora os artistas da dança moderna, da dança revolucionária e da dança clássica se uniam no mesmo palco para criar uma dança norte-americana, sem vínculos com a dança de expressão alemã (agora conectada com o nazifascismo) ou com o balé tradicional europeu. Em uma rápida inversão de papéis, os mesmos descendentes de imigrantes que estavam em cena inicialmente representando uma amostra viva da classe trabalhadora, agora representavam os colonos que haviam ocupado e se estabelecido na América em um momento anterior. O texto-base daquela nação simbolizava, ao mesmo tempo, a aliança das colônias para se tornarem independentes da Inglaterra e o pioneirismo dos Estados Unidos por terem declarado sua independência antes das outras colônias do continente. É claro que os sonhos de independência e autogestão haviam sido idealizados por uma elite branca, escravagista e latifundiária, mas, mesmo assim, o episódio histórico marcava uma libertação e um início.

Com direito a um rufar de tambores, as duas bailarinas, no papel de *end-men*¹¹⁷ - Anita Alvarez e Thelma Babitz - cruzavam o palco correndo em diagonal três vezes. O interlocutor recitava então o trecho da Declaração de Independência, que determinava os três direitos inalienáveis do cidadão estadunidense: o direito à vida, o direito à liberdade e o direito à busca pela felicidade. Enquanto ele falava, cada um dos bailarinos entrava caminhando e ocupava lentamente o seu lugar no palco, com Maslow e Hawkins ao centro. Alvarez e Babitz marcavam o tempo batendo com os pés no chão durante a citação. Seguia-se então, em tom heroico, a Dança da Declaração.

¹¹⁶ No original: "1776 – Five men wrote a document. Its name rings like a bell. Here it comes: Declaration!"

¹¹⁷ Nos shows de menestréis, o elenco frequentemente se organizava em meia-lua no palco. Os *end-men* eram os 'homens do fim', que ficavam em pontas opostas do palco.

Episódio ***Declaration***, Grupo de Dança de Martha Graham, com Sophie Maslow e Erick Hawkins ao centro. Fotografia de Barbara Morgan.

Na fotografia de Barbara Morgan vemos Maslow e Hawkins ao centro, com a mão direita erguida. Como bem notou Maureen COSTONIS (1991), os dois parecem fazer um juramento. À direita, temos um grupo de bailarinas com o corpo inclinado para a lateral e os braços em S. Os pés, firmemente enraizados, sustentam o que parece ser um movimento ondulatório, com foco para o alto. O desenho dos braços lembra as ondas do mar, como as do oceano que divide a Europa da América. Do lado oposto temos outro grupo, em *arabesque*. A meia ponta na perna de base, levemente dobrada, dá uma ideia de transição ou deslocamento. O braço direito à frente, dobrado na altura dos ombros, está alinhado ao esquerdo, que acompanha a linha da perna que está no ar. Assim como o foco do olhar, o ângulo do cotovelo aponta para a frente. Os corpos das bailarinas desse grupo parecem flechas. Em sintonia com o espírito do pioneirismo norte-americano, a composição da imagem e o direcionamento dos focos de cada grupo sugerem o compromisso do indivíduo com a lei, com Deus e com o progresso. Essa combinação reflete tanto a aliança entre as colônias quanto a mistura de argumentos racionais e religiosos que caracteriza a Declaração de Independência dos Estados Unidos.

Como em um flashback, a peça saía do *cross-fire*, que emanava o dinamismo e a pluralidade da metrópole dos anos 1930, direto para esse início heroico e cheio de promessas. Os episódios que vinham a seguir buscavam revelar as contradições entre o país sonhado e a realidade social.

4.2 FIGURA NATIVA

A terra prometida, como sabemos, não era um território vazio. Logo depois de **Declaration**, vinha um episódio chamado **Occupation**: uma homenagem aos povos nativos da América do Norte. Como nos outros episódios, o interlocutor começava com uma pergunta:

América - o que é a América?
 É um grande continente, um novo mundo.
 Eu não me lembro,
 Você não se lembra
 Do bando de pombos nas florestas virgens
 Entre os igarapés e os Grandes Lagos:
 Nós não nos lembramos da pradaria indígena
 Antes desses estados existirem.
 Mas o meu sangue se lembra,
 Meu coração se lembra
 Ele bate como um tambor às vezes, por palavras -
 Ouça,
 Lá vem elas:
 Mississippi, Susquehanna, Allegheny, Monongahela,
 Pottawatomie...¹¹⁸

O tambor, que dava o tom heroico do episódio da **Declaration**, reaparecia aqui em ritmo nostálgico. A sonoridade dos nomes próprios, entre eles o nome da cidade onde Graham nasceu - Allegheny, na Pennsylvania - soavam como lembranças de uma vida anterior à chegada dos europeus. Enquanto o interlocutor pronunciava esses nomes, Graham entrava no palco para um solo chamado **Native Figure**. Como era sabido, a coreógrafa se dizia descendente direta de um dos peregrinos do *Mayflower* e, por isso, de certa maneira, sua figura nesse solo incorporava ao mesmo tempo o colonizador e sua vítima.

¹¹⁸ No original: “America – what is America? It is a great continent, a new world. I do not remember, You do not remember, The flock of pigeons in the virgin forests, Between the bayous and the Great Lakes: We do not remember the Indian prairie, Before these states were. But my blood remembers, My heart remembers It beats as a drum sometimes, to words – Listen, Here they come: Mississippi, Susquehanna, Allegheny, Monongahela, Pottawatomie...”

Martha Graham em ***Native Figure***.
Fotografia de Barbara Morgan.

Na fotografia que ocupa a página 132 do livro de Barbara Morgan vemos a bailarina equilibrada na perna direita, com o joelho da perna esquerda encaixado na articulação do cotovelo esquerdo. O braço direito está levantado, acompanhando o eixo ereto da coluna. Ambas as mãos estão contraídas em *cup*, a esquerda na frente do peito e a direita no alto¹¹⁹. Seu olhar é baixo, mas a postura e o queixo erguido dão um ar de dignidade à sua figura. O cabelo escuro, muito alisado, emoldura o rosto e o figurino tem recortes que lembram os mantos feitos de peles de animais. Por conta da capa que faz parte do figurino, a sombra parcial projetada na parede do fundo é maior do que a intérprete. A mão que está erguida projeta o desenho de uma chama, que a colonização evidentemente apagou.

Graham terminava o solo ajoelhada de frente para o público. O interlocutor então informava a data de 1811 e, enquanto a companhia dançava, ia declamando trechos de *Lament for the Land*, um discurso escrito por Red Jacket (Sagoyewatha em sua língua nativa), um orador e chefe da nação indígena dos Senecas. Nos primeiros anos do século XIX, uma sociedade de missionários cristãos havia pedido ao líder permissão para converter o seu povo. Os fragmentos selecionados por Graham e Fergusson são parte da carta que foi lida em um conselho que reunia chefes de seis nações indígenas e missionários cristãos.

¹¹⁹ Martha Graham chamava de *cup* (xícara) a posição que fazemos com as mãos para pegar água ou areia, por exemplo.

1811 –
 As palavras de Red Jacket dos Senecas –
 Lamento pela Terra.
 Ouçam o que dizemos.
 Ouçam o que dizemos.
 Houve um tempo no qual nossos pais possuíram essa grande ilha.
 Seus espaços se estendiam do sol nascente ao poente.
 Ouçam o que dizemos.
 Mas um dia mal nos aconteceu. Seus ancestrais cruzaram as Grandes
 Águas,
 E chegaram nessa ilha. Eles encontraram amigos, e não inimigos. Eles
 pediram um pequeno espaço. Nós atendemos o pedido e eles se
 sentaram entre nós.
 Ouçam o que dizemos.
 Nossos espaços eram grandes e os seus eram pequenos. Vocês
 agora são um grande povo, e nós mal temos espaço para estender
 nossas mantas.
 Ouçam o que dizemos.
 Eles queriam mais terra...
 Eles queriam nosso país.
 Ouçam o que dizemos.
 Vocês têm nosso país.¹²⁰

Sobre o episódio, BURKE (1938) fez o seguinte comentário:

...o “Episódio dos Índios” com seu contundente Lamento pela Terra ganha significação atual, evocando trabalhadores migratórios, o aumento das fileiras de desempregados - terra se transforma em símbolo de segurança e a composição se conecta com o fluxo de refugiados fugindo de suas terras e casas, invadidas por fascistas.¹²¹

Owen BURKE,
 para o *New Masses* (18 out. 1938)

¹²⁰ No original: “1811 – *The words of Red Jacket of the Senecas – Lament for the Land. Listen to what we say. Listen to what we say. There was time when our fathers owned this great island. Their seats extended from the rising to the setting sun. Listen to what we say. But an evil day came upon us. Your forefathers crossed the Great Waters, and landed on this island. They found friends, not enemies. They asked a small seat. We granted their request, and they sat down among us. Listen to what we say. Our seats were once large and yours were small. You have now become a great people, and we have scarcely a place left to spread our blankets. Listen to what we say. They wanted more land... They wanted our country. Listen to what we say. You have got our country*”

¹²¹ No original: “...the ‘Indian Episode’ with its poignant Lament for the Land takes on current significance, brings to mind migratory workers, the increasing ranks of the jobless – land becomes a symbol of security and composition connects with the streams of refugees leaving their fascist invaded lands and homes.”

A leitura de Burke, que definitivamente não era um ponto fora da curva, está completamente enraizada no contexto histórico. A existência desse tipo de crítica em jornais e revistas ensinava o público a buscar na obra de arte os resíduos da vida política e social. A América de ***American Document*** não era apenas um território roubado das populações nativas, mas uma terra amplamente disputada que, mesmo em crise, continuava representando o sonho e a esperança de tantas pessoas. O contexto mencionado por Burke, com a Depressão econômica, o avanço do fascismo, a Guerra Civil Espanhola e a possibilidade de uma guerra mundial cada vez mais palpável, demandava uma reflexão a respeito da questão da terra e das diferenças culturais. De quem era a América, afinal de contas?

A montagem enfatizava o contraste entre o clima heroico do primeiro episódio e o tom nostálgico do segundo. O episódio seguinte, que ocupava um lugar central na estrutura da obra, chamava-se ***The Puritan***.

4.3 O PURITANO

Talvez seja no Episódio Puritano, o dueto entre Miss Graham e Erick Hawkins, (...) que o público recebe o maior impacto emocional da composição. Não que a dança seja em si emocional, tendo a mesma simplicidade e clareza que permeia o trabalho, mas o contraponto dos trovões Puritanos de Jonathan Edwards, contra o Cântico dos Cânticos, a memória inescapável, se você é americano, de Hester Prynne e sua letra escarlate, em outras palavras, a resposta ao que é dançado faz com que ela se destaque.¹²²

Gervaise BUTLER,
para o *Dance Observer* (nov. 1938)

Em ***American Document***, como comentamos, alguns dos figurinos parecem inspirados nas roupas das mulheres Shakers. No *walk around*, por exemplo, o lenço claro cruzado no peito dava elegância às figuras. Ele é um adereço muito prático para uma peça como esta, com muitas coreografias, trocas de roupa, entradas e saídas.

¹²² No original: “*It is perhaps in the Puritan Episode, the duet between Miss Graham and Erick Hawkins, (...) that the audience receives the greatest emotional impact of the composition. Not that the dance is in itself emotional, having the same simplicity and clarity that pervades the work, but the counterpoint of the Puritan thundering of Jonathan Edwards, against the Song of Songs, the inescapable memory, if one is American, of Hester Prynne and her scarlet letter, in other words, the response to what is danced makes it stand out.*”

Além de ser fácil de pôr ou tirar, o mesmo vestido com ou sem o lenço se transformava em outro figurino. Entretanto, o uso que Graham faz dele no episódio ***The Puritan*** chama a atenção. Primeiro, porque ela amarra forte o lenço, de maneira a transformá-lo quase em um espartilho. Em segundo lugar, porque os puritanos não são os Shakers. Ambos os grupos chegaram à América em resposta a um chamado divino, acreditando que esta poderia ser a terra prometida. Ambos condenavam o prazer sexual e valorizavam o trabalho. As semelhanças, entretanto, param por aí. Os Shakers eram pacifistas e haviam construído comunidades sem classes, com igualdade de gênero, onde tudo era coletivizado e a dança e a música eram valorizadas e praticadas. Eles respeitavam os outros povos e intervieram muito pouco nas outras comunidades. O grupo de puritanos que desembarcou do Mayflower e seus descendentes, assombrados por medo e culpa, dizimou comunidades originárias, escravizou populações negras e criou uma sociedade injusta e preconceituosa, cuja estrutura dependia da propriedade privada e do patriarcado. A partir de um impulso parecido, esses dois grupos seguiram caminhos opostos no Novo Mundo e, com um simples detalhe, Graham e a figurinista Edythe Gilfond inseriam na cena uma lembrança sutil desse outro caminho possível e menos conhecido.

Xilogravura, artista desconhecido, do livro *Two Years' Experience among the Shakers*, de David R. Lamson (1848).

O interlocutor abria o episódio ***The Puritan*** repetindo a pergunta do episódio ***Declaration***: “Um americano – O que é um americano?”. Com uma curta introdução, o interlocutor levava o público de volta para 1620, ocasião da chegada do *Mayflower* à costa americana.

Durante essa primeira fala, Graham e Hawkins entravam juntos e se posicionavam no fundo do palco, à esquerda. Em seguida, o interlocutor indicava um novo salto no tempo, dessa vez para 1741. Graham e Hawkins caminhavam de mãos dadas até se aproximarem dele e executavam o ***Puritan Duet***. Durante essa dança, o interlocutor caminhava em volta do casal e citava alternadamente trechos de um sermão de Jonathan Edwards, chamado *Sinners in the Hands of an Angry God* (*'Pecadores nas mãos de um Deus furioso'*), intercalados com trechos do Cântico dos Cânticos, do Antigo Testamento, que trata da paixão entre o rei Salomão e a sua esposa Sulamites. Edwards foi um importante teólogo e pastor da época colonial e esse sermão havia sido ministrado na *Church of Christ* em Northampton no ano mencionado.

Na montagem, o sermão costurado no diálogo bíblico se transformava em um novo diálogo, pontuado por comentários:

Um americano – O que é um americano?

1620 –

Um barco de madeira toca a nova costa.
Revólveres na região selvagem indígena.
Uma geração obstinada reivindica a terra,
Reivindica o Senhor,
Negando a frágil criatura.

1741 –

Jonathan Edwards fala:

Ouçam:

Podemos ler na testa dos homens logo que eles nascem a sentença da Morte. E podemos ver pela vida dos homens que corações infernais eles têm.

Eu sou do meu amado.

E seu desejo é por mim.

A morte vem sibilando como um dragão de fogo com o ferrão na boca.

Deixe que ele me beije com os beijos de sua boca,

Pois seu amor é melhor que vinho.

Deus cairá sobre você como um fogo infinito que consome, e pisará em você, que pelo pecado pisou Nele e na Sua Glória por toda a sua vida.

Quão belos são seus pés no calçado que trazes,

Oh filha do Príncipe.

Quem é esta, que vai caminhando como a aurora quando se levanta,
Formosa como a lua,
Brilhante como o sol,

Terrível como um exército formado em batalha.

E então, Deus entregará sua alma abandonada nas mãos de demônios, que sendo seus carcereiros irão mantê-lo até o grande dia do juízo final.

Põe-me como um selo sobre o teu coração,
Como um selo sobre o teu braço,
Porque o amor é tão forte como a Morte,
A verdadeira chama do Senhor.

Pecadores nas mãos de um Deus furioso!

Eu sou do meu amado.
E seu desejo é por mim.¹²³

O tema da pregação de Edwards era o livro do Deuteronômio XXXII, versículo 35 da Bíblia: “A mim pertence a vingança e eu lhes darei o pago a seu tempo, para que o seu pé resvale; está próximo o dia da (sua) perdição, e os tempos (dela) se apressam a chegar”. A escolha desse sermão, que trata da ira de Deus contra o povo judeu, nos parece uma resposta direta ao antissemitismo dos governos nazifascistas da Europa.

Imagens que remetem à guerra e à morte aparecem em diversos trechos do texto. Em inglês, o verso *‘death comes hissing like a fiery dragon’* evocava o próprio som dos tiroteios. Logo no início, a expressão *‘stiff-necked generation’* é usada para se referir aos pioneiros puritanos do *Mayflower*. É curioso que tanto na Bíblia quanto

¹²³ No original: “1620 - A wooden boat greets on the new shore. Guns in the Indian wilderness. A stiff-necked generation claims the land, Claims the Lord, Denying the tender creature.

1741 - Jonathan Edwards speaks: Listen: We may read in men’s foreheads as soon as e’er they are born the sentence of Death. And we may see by men’s lives what hellish hearts they have.

I am my beloved’s and his desire is toward me.

Death comes hissing like a fiery dragon with the sting on the mouth of it.

Let him kiss me with the kisses of his mouth, For thy love is better than wine.

God shall set himself like a consuming, infinite fire against thee, and thread thee under his feet, who has by sin trod Him and His glory under foot all thy life.

How beautiful are thy feet in sandals, O Prince’s daughter, Who is she that looketh as the morning, Fair as the moon, Clear as the sun, Terrible as an army with banners.

Then shall God surrender thy forsaken soul into the hands of devils, who being thy jailers must keep thee till the great day of account.

Set me as a seal upon thine heart, As a seal upon thine arm, For love is as strong as Death, A very flame of the Lord.

Sinners in the hands of an angry God!

I am my beloved’s

And his desire is toward me.”

na Torá o termo '*stiff-necked*' (obstinado, determinado, teimoso) é usado com frequência para se referir aos judeus. Esse episódio central era cheio desse jogo de inversões, oposições e insinuações, com destaque para o conflito entre desejo e repressão que aparecia tanto no texto como na dança.

Martha Graham e Erick Hawkins em ***Puritan Duet***.
Fotografia de Barbara Morgan.

Na fotografia que ocupa a página 134 inteira do livro de Barbara Morgan, vemos a figura de Graham no centro, com um vestido claro, longo e pesado, de mangas compridas e fechado no pescoço com uma imensa gola quadrada. O lenço escuro cruza no meio do peito, amarrando o coração. O corpo espiralado e inclinado de Graham ocupa todo o centro da imagem e o desenho dos braços e das pernas rima com o X do lenço. A fonte única de luz incide no lado esquerdo do seu rosto e tronco, deixando o outro lado na sombra. O fundo não tem iluminação e a câmera parece estar próxima ao chão. Erick Hawkins está de costas, com uma roupa toda preta e justa. Seu corpo, muito grande, ocupa toda a parte direita da imagem e a luz incide apenas na sua nuca e calcanhar. Ele é uma grande sombra que segura Graham pelos braços em um equilíbrio frágil. Apesar de estar de frente para ele, ela não o encara e olha obliquamente para baixo.

Na página ao lado, temos outra fotografia do mesmo episódio. Aqui, com o fundo iluminado, ele aparece mais nitidamente do que ela, que quase some na lateral esquerda da imagem. Agora, é o corpo de Hawkins que forma um quiasma. Graham

está um pouco à frente dele e sua cabeça ocupa ao mesmo tempo o centro da imagem e o ponto de cruzamento das linhas que o corpo dele desenha. O rosto de Graham corta a figura de Hawkins na linha da cintura. Não há toque, mas o achatamento da imagem cria um efeito estranho, como se Hawkins estivesse apoiado nos ombros de Graham.

A montagem das fotografias replica o jogo de inversões e oposição do texto. As linhas que ela projeta são curvas e torcidas, as dele são retas e duras. É como se um vivesse na luz e outro na sombra, um de um lado e outro do outro. Os olhares são fugidios, nunca diretos. Em ambas as fotografias eles aparecem juntos, mas desconectados. A relação é fria, contida e perturbadora.

Martha Graham e Erick Hawkins em ***Puritan Duet***.
Fotografia de Barbara Morgan.

O filme disponível no *YouTube*, como já comentamos, tem alguns fragmentos desse dueto, filmados possivelmente durante uma sessão de fotografias ainda na *Bennington School of the Dance* em 1938. Ao que parece, temos ali duas sequências distintas, com alguns elementos em comum.

Na primeira sequência, vemos Hawkins e Graham frente a frente. Hawkins, com os pés paralelos e joelhos dobrados se desloca em direção à parceira. Ele estica um braço e depois o outro, com as mãos abertas, se aproximando dela gradativamente. A dinâmica é seca. Graham, com a cabeça levemente voltada para o lado e o olhar baixo, parece encabulada. Seus ombros um pouco erguidos sugerem insegurança. Ela responde aos movimentos de Hawkins: a cada investida dele, ela torce o corpo para um dos lados, como se ele, de longe, estivesse empurrando seus ombros alternadamente. Ao se encontrarem, eles erguem juntos os braços em movimento

circular de dentro para fora. Ao abrir os braços, ela se entrega, tirando um dos pés do chão e jogando o peso para trás, com o peito aberto. Hawkins, segurando Graham pelos braços como na primeira fotografia que descrevemos, faz com que ela gire sobre o seu eixo, como uma boneca de caixa de música. Essa pirueta se transforma em um movimento em espiral e ela continua girando suavemente em volta dele num plano descendente até cair no chão, deitada a seus pés. Ele então executa um salto energético e se abaixa para ergue-la, enquanto ela novamente abre os braços para ele. Ele então a levanta e gira seu corpo, de maneira que ela termina, como ele, de frente para a câmera. Juntos, com os corpos agora quase colados, eles iniciam uma sequência de saltos sincronizados e paralelos, percorrendo um grande círculo no palco e continuando a espiral.

No segundo fragmento de filme, vemos Graham em pé na frente de Hawkins. Os dois oscilam juntos lentamente de um lado para o outro com intensidade crescente. Ele ergue a mão esquerda aberta e ela responde, elevando os braços e o olhar, como se escutasse uma voz ou um chamado. Sem olhar para ele, ela desce os braços e suas mãos se encontram com as dele na altura da sua cintura. Usando esse apoio, Graham começa a saltar de uma perna para outra, cada vez mais alto, com seu corpo oscilando como se estivesse em alto mar. De repente, os dois vão para o chão juntos. Eles começam a se erguer lentamente, mas subitamente se levantam, olhando para o alto, com um gesto decidido da mão direita.

Não é possível saber como essas sequências se articulavam entre si ou com o texto e muito menos com a música. Entretanto, parece haver uma semelhança na lógica interna dos dois segmentos. Nas duas frases, Hawkins é quem dá os primeiros comandos e seus movimentos reverberam no corpo de Graham, que responde mesmo antes do toque. É ele que coloca o corpo dela em movimento, deslocando-a de seu eixo. Ele manda, ela obedece. O movimento então se amplia gradualmente, até que os dois corpos atinjam uma sincronia temporária, que é interrompida por uma queda. É como se essa parceria, com papéis previamente definidos, mas sem uma conexão mais profunda, estivesse condenada a esbarrar nos próprios limites. O X do figurino parece simbolizar essa encruzilhada. Como o nome do episódio sugere, o puritano só pode ser referido no singular e esse é o seu limite.

Em 1925, William Carlos WILLIAMS escreveu um livro de ensaios chamado *In the American Grain* (2. ed. 2009). Nele, Williams revisitava diversos episódios da história dos Estados Unidos, tendo como base textos importantes. Vários autores sugerem, inclusive, que Graham tenha se inspirado nesse livro para criar *American Document*. Certamente, as duas obras, mesmo que em formas expressivas diferentes, apresentavam semelhanças estruturais e partiam do mesmo tipo de questionamento acerca da identidade norte-americana. De certa maneira, eram obras complementares. Para nós, a apresentação que Williams faz dos pioneiros no capítulo *Voyage of the Mayflower* ilustra muito bem as contradições e limites que caracterizavam o puritano de *American Document*:

Por seu vazio, eles foram o elemento mais feroz na batalha para estabelecer uma vida europeia no Novo Mundo. Os primeiros a vir como um grupo, de um desejo surgido em si mesmos, foram a primeira democracia americana - e foram eles, no final, que conseguiram criar tudo como eles. (...) Sem nada e pequenos, eles não contavam com nenhuma autoridade, a não ser o calor secreto de seus corações bem fechados. Infelizmente, nem eles mesmos nem ninguém nunca penetrou lá para ver o que estava contido. O vazio neles era terror suficiente para não procurar mais. O jargão de Deus, que eles usavam, era seu dialeto pelo qual se mantinham cercados como uma paliçada. Eles alegavam fraqueza, pediam ajuda continuamente (enquanto trabalhavam astuciosamente com as próprias mãos o tempo todo), pediam proteção - mas a verdadeira ajuda havia sido eles serem pequenos, pequenos e vários, vários e cada um como uma concha para sua própria "alma". E a alma? Uma lembrança (ou uma promessa), uma flor cortada - nada.¹²⁴

William C. WILLIAMS,
em *In the American Grain* (2009, p.290)

¹²⁴ No original: "By their emptiness they were the fiercest element in the battle to establish a European life on the New World. The first to come as a group, of aa desire sprung within themselves, they were the first American democracy – and it was they, in the end, who would succeed in making everything like themselves. (...) Stripped and little they came resting on no authority but the secret warmth of their thigh-locked hearts. But, unhappily, never had they themselves or has any one penetrated there to see what was contained. The emptiness about them was sufficient terror for them not to look further. The jargon of God, which they used, was their dialect by which they kept themselves surrounded as with a palisade. They pleaded weakness, they called continually for help (while working shrewdly with their own hands all the while), they asked protection – but the real help had been to make them small, small and several, several and each as a shell for his own "soul". And the soul? A memory (or a promise), a flower sheared away – nothing."

Algo do espírito desse grupo, fechado e constrangido por seu próprio fervor religioso, marcou a identidade dos Estados Unidos da América. A crueldade de sua cegueira não tinha ocasionado apenas o extermínio dos povos indígenas, mas também a escravidão, que era tratada no episódio seguinte. Como a forma de ***American Document*** era ‘livremente baseada nos shows de menestréis’, a discussão sobre situação dos negros nos Estados Unidos não deve se restringir ao conteúdo do episódio ***Emancipation***, mas englobar também outros aspectos estruturais dessa peça. Por isso, começaremos o próximo capítulo investigando o *walk around*, para depois seguirmos com a discussão do quarto episódio.

5 ANDANDO EM VOLTA

A América é a terra que não deve mais ser entendida de maneira unitária - na voz do historiador. Somente uma multiplicidade de entendimentos e interpretações fará o trabalho.¹²⁵

Rick Moody,
para a introdução da edição de 2009 do livro
In the American Grain, de WILLIAMS (1. ed. 1925, p.20)

American Document é a última das danças documentadas no livro de Barbara Morgan, *Martha Graham: Sixteen Dances in Photographs*, lançado em 1941¹²⁶. Nele, encontramos 14 fotografias retratando os cinco episódios dessa dança. Nas páginas 130 e 131 temos três imagens de tamanhos diferentes. Mais ou menos no centro delas, ocupando a maior parte do espaço, está a fotografia que comentamos no capítulo anterior, com Erick Hawkins e Sophie Maslow no centro, e as bailarinas da companhia divididas em dois grupos. No canto esquerdo vemos uma fotografia pequena do ator Houseley Stevens, Jr., que originalmente fazia o papel do interlocutor¹²⁷. Trataremos agora da terceira fotografia, publicada no canto direito superior da página 131.

Essa imagem da companhia ocupa, na vertical, no máximo um quinto da altura da página, enquanto na horizontal ela ultrapassa a metade e ocupa algo como três quartos do comprimento da folha. Nessa fotografia alongada vemos dez bailarinas avançando em uníssono, executando o *walk around* (algo como 'andar em volta'), um desfile festivo típico dos shows de menestréis, que funcionava como uma espécie de apresentação do elenco da dança-peça. Elas estão de lado para a câmera, com os joelhos esquerdos erguidos, de maneira que as saias longas ganham bastante movimento. A perna de base de cada uma delas está apoiada em meia ponta alta e a postura é ereta e confiante, com o peso levemente deslocado para frente. No canto esquerdo do palco e da imagem há um espaço vazio e iluminado, para onde se

¹²⁵ No original: "America is the land that is no longer to be understood in any unitary way – in the historian's voice. Only a multiplicity of understandings and interpretations will do the job."

¹²⁶ *Martha Graham: Sixteen Dances in Photographs* é o primeiro livro de fotografias de Barbara Morgan. Coreógrafa e fotógrafa colaboraram no período entre 1935 e 1941. Nenhuma das fotografias foi feita durante os concertos, mas em estúdio ou em um pequeno teatro, com iluminação produzida pela fotógrafa. Graham escolheu as 16 danças que considerava mais importantes do seu repertório.

¹²⁷ Na montagem de 1944, Merce Cunningham fez o papel de interlocutor.

direciona o movimento do grupo. Os braços estão esticados em diagonal e as mãos estão ao lado dos joelhos, de maneira que é preciso olhar a imagem com atenção para perceber que elas não seguram as saias. A disposição do grupo no espaço é um pouco enigmática: há um grupo mais adiante, formado por cinco bailarinas, no qual a primeira está à frente e as outras caminham lado a lado, formando duas duplas. O segundo grupo, que está na parte mais escura da fotografia, também tem uma bailarina sozinha à frente, mas o desenho das outras quatro mais parece um zigue-zague. É como se o primeiro grupo, que está na parte mais iluminada no centro da fotografia, estivesse numa formação geométrica que o grupo de trás está ainda por atingir. O momento capturado pela câmera sugere um tipo de movimento coletivo fluido, no qual o grupo avança no espaço, às vezes se espalhando, mas sempre retornando para a mesma formação básica, como em uma revoada de pássaros. As linhas diagonais de braços e pés dão ritmo à imagem. O movimento das saias e a suspensão dos corpos, que avançam quase sem tocar o chão, dão uma impressão de leveza e alegria.

Esse cortejo, apesar de sério, dava um tom de entretenimento e teatro popular à apresentação, ao mesmo tempo que ajudava a organizar a estrutura da dança, marcando as divisões entre os diferentes episódios. Vamos investigar um pouco esse tipo de procedimento e tentar determinar qual o parentesco entre ***American Document*** e os shows de menestréis.

A companhia de Martha Graham no *walk around* de ***American Document***.
Fotografia de Barbara Morgan.

Esta é uma dança documental. "Nossos documentos são nossas lendas - nossa história pungentemente recente - nossos contos populares".
A música é de Ray Green.

A coreografia é de Martha Graham.
A "forma da peça" imita livremente um Show de Menestréis Americano.

Programa de ***American Document***¹²⁸

Em 1938, quando ***American Document*** estreou, o programa indicava que a 'forma da peça' (nesse caso, *piece*, não *play*) era baseada livremente nos shows de menestréis. Essa forma teatral - um tipo de show de variedades com músicas, danças e piadas – ganhou força em solo norte-americano um pouco antes da Guerra Civil¹²⁹, quando a escravidão era um dos principais assuntos da discussão pública. Nesses espetáculos satíricos, grande parte dos números eram realizados por artistas brancos que escureciam o rosto usando milho queimado ou graxa, uma prática que ficou conhecida como *blackface*¹³⁰. Eles representavam personagens estereotipados de negros preguiçosos, pouco inteligentes ou malandros, com movimentos exagerados e pouco refinados, para um público branco de classe baixa, que se divertia na plateia. Os figurinos variavam desde os mais maltrapilhos, ligados à vida rural, aos dândis das cidades, com suas roupas justas e coloridas. O coro e os *end-men* usavam ternos e casacos completamente desproporcionais em relação aos seus corpos. Com o intuito de desumanizar a população negra e alimentar o preconceito e a divisão racial, os espetáculos tinham um tom claramente antiaboliconista.

Por muitos anos, os shows de menestréis foram a forma mais popular de entretenimento nos Estados Unidos. Thomas Rice, um dos primeiros artistas dessa forma teatral, criou o famoso personagem Jim Crow. Reza a lenda que Rice memorizou a música e os passos de um negro manco que ele viu dançando e

¹²⁸ No original: "This is a documentary dance. 'Our documents are our legends – our poignantly near history – our folk tales.' The music is by Ray Green. The choreography is by Martha Graham. The 'form of the piece' is patterned freely after an American Minstrel Show."

¹²⁹ A Guerra Civil norte-americana ocorreu entre 1861 e 1865 entre os estados no Norte (União) e os estados do Sul (Confederação). A guerra começou pouco depois de Abraham Lincoln assumir a presidência, quando os estados escravagistas do Sul, adeptos à ideologia da supremacia branca, declararam sua secessão e formaram os Estados Confederados da América. Eventualmente, o Norte venceu a guerra e a escravidão foi oficialmente abolida nos Estados Unidos.

¹³⁰ Uma busca rápida pela internet revela que a prática está longe de ser abandonada. Na coleção outono-inverno 2018-2019, as marcas *Gucci* e *Prada* lançaram uma série de peças que provocaram polêmica porque lembravam imagens de *blackface*. Mais ou menos na mesma época, foram divulgadas fotografias do secretário de estado da Flórida, Michael Ertel, e do governador do estado da Virgínia, Ralph Northam, ambos em *blackface*.

cantando em um estábulo. Seu sucesso foi arrebatador e o termo Jim Crow acabou se impregnando na cultura norte-americana, sendo usado inclusive para identificar um conjunto de leis de segregação racial criadas no sul dos Estados Unidos a partir de 1890 (e, portanto, depois da Guerra Civil), e que vigoraram até quase a metade do século XX.

Por conta de todas as associações negativas relacionadas à forma teatral do show de menestréis, MANNING (2005) chama nossa atenção para um fato interessante: nenhum dos críticos que assistiu à estreia de *American Document* em 1938 parece ter achado estranha a escolha do show de menestréis como forma estruturadora para a dança de Graham. A autora afirma que, do ponto de vista contemporâneo (dos anos 1990, mais especificamente), essa escolha parece muito estranha e pede atenção. Ela talvez não tenha levado em conta a importância dessa forma teatral na nascente indústria cultural norte-americana. Para citar apenas dois exemplos de peso, podemos lembrar que o primeiro filme sonoro – *The Jazz Singer*, de 1927 – tem uma cena na qual o protagonista, interpretado por Al Jolson, canta em *blackface*, e que o programa mais popular do rádio nas décadas de 1920 e 1930 era *Amos'n'Andy*, uma série criada a partir da tradição dos shows de menestréis. Já que *American Document* é nosso objeto-eixo, vamos tentar contribuir para essa investigação buscando entender como Graham usou a forma do show de menestréis na peça.

5.1 A DANÇA DOS ESCRAVOS

Poster de um show de menestréis mostrando o movimento do *walk around* (ca. 1898).

Como já comentamos, os shows de menestréis começavam com a apresentação dos personagens na forma de um *walk around*, seguida de um cumprimento. Era assim que começava também a coreografia de Graham, com o desfile registrado na fotografia de MORGAN (1980) que, assim como nos shows de menestréis, se repetia entre um número e outro. Tradicionalmente, o *walk around* era quase um sinônimo para *cake walk*¹³¹, um tipo de dança inventada por escravos nas *plantations*¹³². O nome surgiu porque os donos das fazendas achavam a dança divertida e costumavam realizar concursos, nos quais o prêmio para os casais vencedores era um elaborado bolo. O que os senhores aparentemente não percebiam é que os movimentos que caracterizavam o *cake walk* surgiram como sátiras das danças de salão que a elite branca copiava das cortes inglesas e francesas. Os figurinos usados nesses concursos eram as próprias roupas descartadas pelos senhores e senhoras das fazendas.

Durante o século XVIII, diversas famílias de fazendeiros dos estados do Sul dos Estados Unidos enriqueceram rapidamente. Como não havia títulos ou tradições para certificar o *pedigree* das famílias ricas, a incorporação de regras de etiqueta europeias tornou-se um recurso importante para criar marcas de distinção de classe. Os bailes tornaram-se uma prática social quase obrigatória, que servia para, entre outras coisas, fortalecer a ilusão de uma tradição norte-americana que, na verdade, não existia (TOLL, 1978; FUHRER, 2014). Esses bailes, com seus figurinos e protocolos ‘fora do lugar’, eram alvo de sátira nas danças que deram origem aos movimentos do *cake walk*.

Enquanto os brancos da colônia imitavam os europeus, os negros tentavam manter vivas suas raízes e sua dignidade. As danças praticadas pelos escravos eram geralmente derivadas dos rituais religiosos africanos. Nessas práticas, grupos oriundos de diferentes regiões e falantes de línguas diversas encontravam semelhanças e sintonias que ajudavam a criar coesão social. Na ausência ou impossibilidade de manter suas religiões nativas, a dança transformou-se em amálgama social e nos parece natural que a sátira à classe opressora tenha surgido

¹³¹ Literalmente, ‘a caminhada do bolo’.

¹³² As *plantations* são um modelo de produção agrícola baseado na monocultura, no latifúndio. Nos estados do sul dos Estados Unidos, assim como no Brasil, elas foram implantadas com base no trabalho escravo. Lá, os principais produtos cultivados eram algodão e tabaco.

como uma forma de resistência nesse ambiente de extrema opressão. Há indícios de que essas danças, assim como a nossa capoeira, podiam também servir como treinamento para luta, no caso de confronto direto com inimigos.

Uma importante insurreição de escravos da Carolina do Sul ocorrida em 1739 demonstra a importância da dança e do som na vida dos escravos. FUHRER (2014), no livro *American Dance*, apresenta uma versão anedótica, na qual os fugitivos foram pegos porque beberam rum demais pelo caminho e pararam para comemorar e dançar. No artigo *African Dimensions of the Stono Rebellion*, THORNTON (1991), apresenta uma análise bem mais interessante e informada. Segundo ele, é bastante provável que vários dos escravos envolvidos na rebelião tivessem treinamento militar, pois muitos negros trazidos para essa região haviam sido capturados durante as guerras civis do Congo. O autor explica que a dança fazia parte do treinamento de guerra naquele país e que, durante a fuga, os tambores e a música serviam para chamar outros escravos para a rebelião.

A Insurreição Stono foi um dos conflitos mais sangrentos travado entre negros e brancos no período anterior à Guerra Civil. Na época, a população negra da Carolina do Sul era mais numerosa que a população branca e, sem dúvida, a elite local ficou muito amedrontada com os relatos da insurreição. Pouco tempo depois, o governo criou uma série de leis que davam mais poder de controle e punição aos donos de escravos e proibiam os negros de se reunirem em grupos, aprenderem a ler e usarem tambores e outros instrumentos musicais. Naturalmente, os escravos não deixaram de se reunir ou fazer música, mas precisaram tornar seus encontros e festas mais discretos (THORNTON, 1991; REYNOLDS e McCORMICK, 2003; FUHRER, 2014).

Muitas das danças de origem africana trabalhavam com complicadas polirritmias e movimentos que isolavam partes do corpo. Com a proibição do uso de instrumentos como o tambor, recursos sonoros mais sutis foram sendo explorados: a percussão corporal, o uso de palmas e instrumentos feitos de ossos, o banjo (construído com cabaças) e o próprio sapateado¹³³. Para completar, mais ou menos na mesma época um grande número de irlandeses chegou aos Estados Unidos fugindo da Grande

¹³³ Nos shows de menestréis, os *end-men* - homens da ponta, que ficavam cada um em um dos cantos laterais do palco - eram chamados de *Tambo e Bones*, em referência ao tamborim e ao instrumento de ossos que caracterizava cada um deles.

Fome e, com eles, o sapateado irlandês (*clog dance*). Rapidamente, os negros escravizados começaram a incorporar também passos que usavam batidas com a ponta do sapato ou com o calcanhar nas suas danças. Esse caldo cultural, que mistura treinamento de guerra, percussão corporal e passos de danças irlandesas é a base da linguagem do complexo e surpreendente sapateado negro norte-americano (REYNOLDS e McCORMICK, 2003; FUHRER, 2014).

Os *Nicholas Brothers*, uma talentosa dupla de bailarinos negros em *Stormy Weather* (1943), numa das mais importantes cenas de dança do cinema norte-americano.¹³⁴

5.2 OS MENESTRÉIS

O *cake walk* foi incorporado aos shows de menestréis no início da era Jim Crow, o que não nos parece coincidência. Até a década de 1890, os negros norte-americanos frequentavam apenas estabelecimentos para negros, chamados de *black jook joints* ou *honky tonks*¹³⁵, nos quais acredita-se ter surgido, por exemplo, o *blues* (FUHRER, 2014). Com o tempo, entretanto, alguns músicos e dançarinos negros começaram a aparecer nos salões dos brancos, e os brancos, em resposta, aproveitaram para copiar passos de dança e incorporá-los aos seus números satíricos, sempre com o intuito de manter os negros ‘no seu devido lugar’. Mais uma vez, a intenção original da sátira parece ter passado despercebida.

¹³⁴ Disponível em: www.YouTube.com/watch?time_continue=5&v=_8yGGtVKrD8. Acesso em: 13 maio 2018.

¹³⁵ Assim como a dança, a língua também sedimenta evidências dos conflitos sociais. *Honky* é uma palavra pejorativa usada pelos negros para se referir os brancos.

Na última década do século XIX, os concursos de *cake walk* tinham virado moda em diversas regiões. Em 1897, por exemplo, foi realizado um grande concurso nacional no *Madison Square Garden*. Com o aumento da popularidade, o *cake walk* acabou virando também um estilo musical, um possível precursor do *ragtime*.¹³⁶

Billy King, um famoso artista negro do Show de Menestréis *Richards & Pringle's*.

Por muito tempo os shows de menestréis serviram como instrumento para fortalecer a ideologia da supremacia branca nos Estados Unidos. Sua história cheia de reviravoltas revela a força e a criatividade da população negra, que precisou encontrar novos meios de sobrevivência sempre que as ferramentas de opressão se modernizavam. Depois da Guerra Civil, os negros resolveram entrar no mercado do entretenimento usando os recursos que tinham à sua disposição. Foi aí que surgiram as primeiras trupes de menestréis compostas exclusivamente por negros. A propaganda era dolorosamente inteligente: afirmava que os intérpretes eram descendentes legítimos dos escravos e não seus imitadores. Foi com o rosto pintado de preto que os negros inseriram sua música, sua dança e seu talento na crescente indústria do entretenimento norte-americano (TOLL, 1978).

Na fotografia de Morgan percebemos um eco desse mundo do entretenimento, que incorpora elementos da vida social e os transforma em padrões. O cortejo realizado pelas bailarinas de Graham resgata o trote com joelhos elevados, típico da tradição do *cake walk*, mas não abre espaço para a improvisação ou para a brincadeira. Ao contrário, o libreto indica textualmente que a companhia toda entrava

¹³⁶ Disponível em: www.ragtimepiano.ca e em: <https://www.npr.org/sections/codeswitch/2013/12/23/256566647/the-extraordinary-story-of-why-a-cakewalk-wasnt-always-easy>. Acesso em: 15 jun. 2018.

no palco e realizava o *walk around* seguindo um ‘padrão de dança definido’. As bailarinas não seguravam as saias, como era costume nos concursos de *cake walk*, e o eixo corporal, ao invés de incorporar a malemolência, era mantido firme e deslocado para frente, dando ênfase à ação de avançar e invadir o espaço.

Gostaríamos de ressaltar que o libreto menciona o cortejo como *walk around* e não como *cake walk*, o que sugere uma ideia de retorno. Como o cortejo retornava sempre para marcar o fim de um episódio e o início de outro, ele também funcionava como uma propaganda de rádio, que interrompe o programa para que os anunciantes possam vender seus produtos e promessas de felicidade. Aqui, entretanto, a interrupção tinha a função de quebrar a continuidade entre os episódios e trazer o público de volta para o presente.

Por outro lado, o trote padronizado e elegante que as bailarinas realizavam ao som do rufar de tambores certamente lembrava um desfile da cavalaria militar, o que também fazia sentido nessa obra cheia de referências à guerra. Como já comentamos, o primeiro episódio, ***Declaration***, retomava o momento da Guerra de Independência. Os episódios 2 e 3, chamados respectivamente de ***Occupation*** e ***The Puritan***, mencionavam os conflitos entre colonos e índios. Já o episódio 4, sobre a ***Emancipation***, ecoava as questões da Guerra Civil. Além disso, ***American Document*** estreou no *Vermont State Armory*, um prédio construído para abrigar um arsenal da guarda nacional. A história da emancipação da população negra escravizada também tinha, inclusive, um episódio importante de ataque a um arsenal. Apesar de fracassado, o episódio do *Harpers Ferry* comandado pelo abolicionista John Brown desencadeou debates acalorados a respeito da situação dos escravos e, assim como a Insurreição Stono, contribuiu para colocar em pauta a questão da emancipação.

5.3 UMA PALAVRA PROFUNDA

A Guerra Civil e a questão da escravidão nos Estados Unidos eram tematizadas no quarto episódio de ***American Document***, que se chamava ***Emancipation***. Nesse episódio, o interlocutor entrava sozinho no palco e dizia:

Os Estados Unidos da América – O que é isso?

É uma nação de estados.

Um estado – o que é um estado?

É uma unidade em uma nação de estados.

Um estado tem montanhas,

Um estado não tem montanhas,

Um estado tem mar,

Um estado não tem mar,

Um estado tem milho,

Um estado tem ouro,

Um estado tem algodão.

Um dia, mais de um estado teve escravos.

Agora, nenhum estado tem escravos.

Agora todos os estados têm uma palavra profunda

Aqui está ela:

Emancipação!

1863 –

Que o governo do povo, pelo povo e para o povo jamais desapareça da face da Terra.

Eu, Abraham Lincoln, Presidente dos Estados Unidos da América, nesse primeiro dia de janeiro do ano de mil oitocentos de sessenta e três do Senhor, ordeno e declaro: que todas as pessoas mantidas como escravas são, e doravante serão, livres.¹³⁷

Gravura representando o trabalho escravo em uma plantação de algodão (1873).

¹³⁷ No original: “*The United States of America – what is it? It is a nation of states. A state – what is it? It is a unit in a nation of states. One state has mountains, one state has no mountains. One state has sea, one state has no sea. One state has corn, one state has gold, one state has cotton. Once, more than one state had slaves. Now, no state has slaves. Now every state has one deep word. Here it comes: Emancipation!*”

1863 – *That government of the people, by the people and for the people shall not perish from the earth.*

I, Abraham Lincoln, President of the United States, on this first day of January, in the year of our Lord one thousand, eight hundred, and sixty-three, do order and declare: that all persons held as slaves shall be then, thenceforward and forever free.”

A pergunta inicial, como dos episódios anteriores, refletia um impulso de questionamento da identidade nacional característico daquela época. A resposta vinha em forma de texto original produzido por Martha Graham e Francis Fergusson, misturado com trechos do *Gettysburg Address* e da Proclamação da Emancipação, ambos documentos produzidos por Abraham Lincoln no terceiro ano da Guerra Civil. Enquanto a companhia entrava lentamente no palco e se posicionava para a coreografia, o texto ia evocando diferentes paisagens norte-americanas, que gradualmente iam sendo associadas a atividades de interesse econômico, como mineração e agricultura, até finalmente abordar a questão social central do episódio, a saber, a emancipação dos escravos. Quando o interlocutor dizia a ‘palavra profunda’, a companhia começava a Dança da Emancipação.

Na página 136 do livro de Barbara Morgan temos uma fotografia dessa dança. Nela vemos nove bailarinas divididas em três grupos. O figurino é uma saia longa escura e uma blusa justa clara, criando um contraste que faz com que cada figura pareça estar cortada na linha da cintura. Do lado esquerdo, três delas estão no ar, seus corpos em diagonal, como se elas estivessem prestes a cair no chão e bater o rosto. Os braços estão para trás, e elas olham para baixo. O movimento parece mais um mergulho do que um salto. Do outro lado, vemos mais duas bailarinas no chão, com os corpos na horizontal, apoiadas apenas pelas mãos e pelas pontas dos pés, como se fizessem força para levantar. As costas arqueadas numa contração pélvica profunda com os joelhos levemente dobrados dão a impressão de peso, de dificuldade, de cansaço. Não é possível ver seus rostos. O terceiro grupo está no centro. São três bailarinas em pé, de frente para a câmera e para a plateia. A linha da cintura está levemente deslocada, formando uma diagonal, paralela à linha dos ombros. Esse recurso técnico, que desfaz o paralelismo entre o plano do chão e o plano do quadril é chamado, na técnica criada por Graham, de *tilt* (inclinação). Quando isso acontece, o eixo do corpo, representado pela coluna vertebral, sai da verticalidade sem necessariamente se curvar. Aqui, as três estão com o corpo inclinado em diagonal e o peso totalmente deslocado para a perna esquerda de base. O queixo está erguido e a mão direita, como que empurrando ou resistindo a alguma coisa. A mão esquerda na cintura parece dar a sustentação a essa postura, ao mesmo tempo ativa e instável. À frente do grupo, vemos uma bailarina ajoelhada, com as mãos na frente do rosto em posição de oração e o olhar voltado para o céu.

Episódio da ***Emancipation***.
Fotografia de Barbara Morgan.

Depois da dança da companhia havia uma pausa, na qual o interlocutor informava a data de 1863 e declamava a famosa frase extraída do *Gettysburg Address*. Ao citar “o governo do povo, pelo povo e para o povo”, o interlocutor evocava ao mesmo tempo a luta pela liberdade e por um tipo de democracia participativa e inclusiva, o qual não correspondia (e, certamente, não corresponde hoje) à realidade norte-americana. No mesmo discurso, em um trecho não citado, mas bem conhecido, Lincoln convocava os vivos para que se dedicassem ao ‘trabalho inacabado’ pelo qual os mortos nas batalhas da Guerra Civil haviam dado suas vidas. O discurso havia sido escrito para encorajar os soldados da União durante o embate contra os exércitos dos estados escravagistas. Resgatar esse discurso em 1938 era, de certa maneira, um jeito de convocar o público a dar continuidade à luta sempre inacabada pela democracia e pela liberdade.

No filme que temos no *YouTube* há um pequeno fragmento, com duração de menos de 30 segundos, que, por conta da qualidade do movimento, acreditamos corresponder a um trecho desse episódio. Nele três bailarinas entram pela lateral esquerda e caminham em diagonal para o centro do palco, em direção à boca de cena. Com pés paralelos, cada passo é feito com uma lenta transferência de peso com o pé da frente flexionado. Elas primeiro sobem na meia ponta da perna de base, mantendo o peso para trás, para depois transferir o peso a partir do quadril e deixar o pé da frente bater no chão com força, como numa queda. O ritmo é lento, porém marcado, percussivo. É possível que os passos pesados fizessem barulho no palco nesse momento. Com o braço esquerdo dobrado e a mão fechada atrás da nuca, cada uma delas parece carregar um peso enorme nas costas. Quando elas chegam no meio do

palco, elas abrem os braços com força, peito aberto, rosto e palmas das mãos para o alto, como quem suplica ou agradece aos céus. Depois mais alguns passos pesados para frente e, novamente, os braços se abrem de uma vez, em êxtase. Na sequência, as mãos se fecham novamente, dessa vez com os punhos contra a testa. Elas contraem o corpo, como em dor profunda, e as pernas parecem ceder ao peso emocional. Elas conseguem se reerguer uma, duas, três, quatro vezes. Na quinta vez, elas caem no chão de joelhos como se o corpo de cada uma desmontasse. Elas se dobram com o queixo no peito e as mãos assumem posição de oração ou súplica. Aqui há um corte no filme e logo vemos as três caminhando de volta com a mesma dureza, como se o ar fosse denso, atravessando com esforço o mesmo trajeto do início, mas agora na direção oposta. Antes de sair, elas ainda repetem bruscamente o movimento de exaltação aos céus.¹³⁸

Apesar dos gestos serem diferentes na forma, acreditamos que exista uma semelhança na qualidade do movimento que vemos registrado na fotografia de Morgan e nessa parte filmada da coreografia. Alguns elementos podem ser reconhecidos em ambos os registros, como a ênfase no peso, a sensação de queda, as atitudes de resistência e os gestos de uma religiosidade expansiva, dolorida e teatralizada. Os movimentos são secos e econômicos, as linhas desenhadas no espaço são nítidas, exatas e angulosas.

Esses movimentos, cuidadosamente desenhados e executados com a exatidão técnica característica da linguagem de Martha Graham, deveriam evocar conteúdos emocionais empaticamente reconhecíveis por um processo que MARTIN, no texto *A dança moderna*, de 1933 (publicado pela revista *Pró-posições* em 2007) chamou de metacinese ou empatia cinestésica.

Por meio da empatia cinestésica, reagimos ao impulso expresso nos movimentos executados pelo bailarino. Então, o movimento é o vínculo entre a intenção do bailarino e a maneira como a percebemos.

John MARTIN,
em *A Dança Moderna*, de 1933, na revista *Pró-posições* (2007)

¹³⁸ Essa é uma interpretação pessoal com base em questões formais. Não há nenhum documento que confirme que esse trecho corresponda ao episódio da emancipação. No vídeo, vemos essa sequência entre os minutos 23:19 e 23:46. Disponível em: <https://www.YouTube.com/watch?v=yoaiVueLlyM&t=1099s>. Acesso em: 21 jul. 2018.

Empatia cinestésica é um processo mais direto e elementar do que a empatia social. Se vemos alguém miserável, mas não temos a experiência de saber o que é a miséria, mesmo assim podemos nos conectar com o outro porque conhecemos a miséria e suas consequências como um fato social. Entretanto, se vemos alguém cair ou se machucar, não precisamos ter aprendido nada sobre a realidade social para sentir no corpo um tipo de reação espelhada bastante elementar. Por isso, quando o gesto das bailarinas sugere dificuldade, peso ou cansaço, é por um processo de transferência suprapessoal que percebemos e nos conectamos ao movimento. A racionalização vem depois, porque é também natural tentar entender o que sentimos ou percebemos sensorialmente. Essa formulação de MARTIN (2007) foi bastante importante para a geração de artistas da dança dos anos 1930, que estavam buscando uma comunicação direta e imediata com o público.

Nesse episódio, o texto evocava a agricultura, a mineração e a escravidão e, portanto, trazia à mente uma situação social de sujeição conhecida do público. Esses conteúdos, combinados com o efeito metacínético das imagens de dor, peso, desmoronamento e esforço que Graham construía através da coreografia, convidavam o público a empatizar com a dor da população negra de maneira bastante profunda, combinando esses dois tipos de empatia que acabamos de descrever. Em outras palavras, o conteúdo ostensivo do texto falado e o conteúdo formal da dança se combinavam, gerando empatia e reflexão ao mesmo tempo.

A coreografia continuava depois da citação do *Gettysburg Address* e terminava em clima de exaltação, com as bailarinas em semicírculo, novamente olhando para cima, como os braços amplamente abertos para os lados. Só então o interlocutor citava um trecho da Declaração de Emancipação, que determinava o fim da escravidão.

Vale lembrar que o semicírculo é o formato tradicionalmente usado nos shows de menestréis e, portanto, a emancipação apresentada nesse episódio poderia sugerir também uma libertação dentro do contexto das artes da cena. Ao usar essa forma teatral, que tradicionalmente buscava humilhar a população negra, para exaltar a emancipação, Graham propunha uma inversão de sinal e uma transformação funcional na própria forma do show de menestréis.

5.4 NOVAS FORMAS DE ESCRAVIDÃO

O alcance inicial da proclamação da emancipação havia sido limitado, pois ela incidia apenas nos estados rebeldes e, portanto, não tinha um efeito imediato na vida de todos os escravos. Entretanto, essa proclamação sinalizou uma mudança de atitude em relação à escravidão que, de certa forma, preparou o caminho para a abolição da escravatura por meio da 13ª. Emenda constitucional em 1865.

Na prática, entretanto, a emancipação foi um processo gradual, doloroso e, sem dúvida, incompleto. Além das leis de segregação e de mecanismos públicos de humilhação, tortura e linchamento de negros¹³⁹, o próprio sistema de opressão de trabalhadores nas *plantations* foi modernizado, com a substituição do trabalho escravo pelos *sharecroppers* - arrendatários de terra, que podiam ser brancos ou negros.

Em 1937, havia sido lançado um importante livro sobre a região Sul, que combinava fotografia, ficção e reportagem e apresentava ao público a situação dos trabalhadores rurais naquele momento histórico.

Pitoresco ou comum para olhos cheios de imagens de vídeo em cores, o livro de grande formato que combina fotografias em preto-e-branco e reportagem ou texto poético em igual espaço e dignidade foi um produto da década de 1930. Surgiu em conjunto com periódicos pictóricos como *Fortune* e *Life*, cujas primeiras edições apareceram em 1930 e 1937, respectivamente. Na propaganda, no jornalismo e na documentação social e publicidade como a patrocinada por agências governamentais como a *Works Progress Administration* e a *Farm Security Administration*, a fotografia em preto e branco dominava a comunicação de massa. É difícil dizer exatamente qual combinação de fatores criou o papel da fotografia como a mídia pública e a forma de arte pública mais influentes durante a década de 1930, mas o desastre social da Depressão teve um papel fundamental; forneceu um assunto novo, inevitável e inerentemente dramático para editores,

¹³⁹ Em diversos estados do Sul dos Estados Unidos o linchamento de negros era bastante comum, desde o final do século XIX até quase a metade do século XX. Os linchamentos eram práticas sociais violentas e públicas, geralmente anunciadas nos jornais locais, que atraíam um número enorme de brancos e geravam um clima de terrorismo racial.

redatores, escritores e fotógrafos. A Depressão aconteceu em preto e branco e ainda é lembrada dessa maneira.¹⁴⁰

Alan Trachtenberg,
em introdução para a edição de 1995 de *You Have Seen Their Faces*,
de CALDWELL e BOURKE-WHITE (1. ed. 1937, p.vi)

*You Have Seen Their Faces*¹⁴¹, com texto de Erskine Caldwell e fotografias de Margaret Bourke-White, era um novo tipo de livro. Do tamanho de um livro de mesa, ele é construído por um tipo de montagem na qual texto e imagem têm a mesma importância na construção do sentido. Cada uma das fotografias tem uma legenda, que não explica a imagem, mas sim busca expressar a percepção de Caldwell acerca dos sentimentos dos sujeitos retratados. As legendas, os relatos e os textos dos seis capítulos curtos, que aparecem intercalados com longas sequências de fotografias documentais, não são fictícios, mas a montagem dos materiais cria um novo texto, no qual os trabalhos dos dois autores dialogam e apresentam um panorama das condições de vida e de trabalho que prevaleciam nos latifúndios de algodão e tabaco na década de 1930. O grau de degradação da vida e do solo e os conflitos sociais produzidos pelo sistema econômico são mostrados sob vários pontos de vista. Por conta da estrutura do livro, o diálogo entre as duas formas expressivas – fotografia e texto - se completa apenas com a participação ativa do leitor.

O arrendatário negro é descendente do escravo. Por gerações, ele viveu com um medo mortal do chefe branco no país do algodão. Ele viu suas mulheres violadas e seus filhos humilhados. Ele próprio foi discriminado, enganado, açoitado e mantido à força em uma posição inferior. Todo rosto branco que ele vê é um lembrete da mutilação, queima e morte de seu irmão na fogueira. Ele não pode recorrer à lei,

¹⁴⁰ No original: “*Quaint or commonplace to eyes glutted on video images in color, the large-format book that accords black-and-white photographs and reportage or poetic text equal space and dignity was a product of the 1930s. It arose in tandem with such pictorial periodicals as Fortune and Life whose first issues appeared in 1930 and 1937, respectively. In advertising, in journalism, and in social documentation and publicity such as that sponsored by government agencies like the Works Progress Administration and the Farm Security Administration, the still photograph in black and white dominated mass communication. It is difficult to say just what combination of factors created photography’s role as the most influential public medium and public art form during the 1930s, but the social disaster of the Depression played a key role; it provided a new, inescapable, inherently dramatic subject for publishers, editors, writers, and photographers. The Depression happened in black and white and is remembered that way still.*”

¹⁴¹ *You Have Seen Their Faces* significa algo como ‘Você já viu seus rostos’.

porque lhe é negado o direito de julgamento perante seus pares. O arrendatário negro de uma *plantation* ainda é um escravo.¹⁴²

Erskine CALDWELL,
em *You Have Seen Their Faces* (1995, p.11)

Nas fotografias de Bourke-White vemos nos corpos e nos rostos os efeitos do terrorismo racial, do trabalho incessante e da privação. Em uma das imagens, por exemplo, vemos cinco trabalhadores em uma plantação de algodão imensa em Lake Providence, na Louisiana. Pela legenda, entendemos que são negros aqueles corpos pequenos imersos na enorme plantação. Apenas metade de cada corpo aparece para fora do mar de algodoeiros. Seus olhares são baixos e suas costas estão inclinadas para frente para lidar com a terra. O corpo da figura mais central, mais próxima da câmera, forma uma diagonal que lembra o mergulho das bailarinas de Graham na fotografia de Barbara Morgan do episódio da *Emancipation*.

Fotografia de Margaret Bourke-White, em *You Have Seen Their Faces* (1995).

No fim da plantação, quase no ponto de fuga da imagem, vemos uma cabana pequena rodeada de algodão por todos os lados. Na página seguinte, a desproporção se repete e vemos uma fotografia de outra cabana parecida encontrada em Marion Junction, no Alabama. Aqui, a construção tosca de madeira está bem mais próxima

¹⁴² No original: “*The Negro tenant farmer is the descendant of the slave. For generations he has lived in mortal fear of the white boss in the cotton country. He has seen his women violated and his children humiliated. He himself has been discriminated against, cheated, whipped, and held forcibly in an inferior position. Every white face he sees is a reminder of his brother’s mutilation, burning, and death at the stake. He has no recourse to law, because he is denied the right to trial before his peers. The Negro tenant farmer on a plantation is still a slave.*”

da câmera, mas ainda assim, a plantação de algodão ocupa dois terços da parte inferior da imagem, e parece engolir a pequena habitação. Acima dessa fotografia está escrito:

Não há lugar para plantar para mim um pequeno jardim quando o chefe branco diz para arar o algodão até a minha porta da frente.¹⁴³

Erskine CALDWELL,
em *You Have Seen Their Faces* (1995)

Ambas as imagens ilustram a desproporção entre o algodão (mercadoria) supervalorizado e o arrendatário (trabalhador) marginalizado. A plantação não tem fim e os agricultores envergados vivem confinados a pequenos barracos de madeira. Na página ao lado, há uma fotografia de um homem branco, de chapéu e óculos, que olha para longe. A legenda dessa fotografia diz:

O pessoal daqui não daria nem um centavo por inquilinos brancos. Eles podem obter o dobro de trabalho dos negros. Mas eles precisam ser treinados. Bata em um cachorro e ele vai te obedecer. Dizem que é da mesma maneira com os negros.¹⁴⁴

Erskine CALDWELL,
em *You Have Seen Their Faces* (1995)

Fotografia de Margaret Bourke-White, em *You Have Seen Their Faces* (1995).

¹⁴³ No original: "No place to plant me a little garden when the white-boss says to plow cotton in right up my front door."

¹⁴⁴ No original: "Folks here wouldn't give a dime a dozen for white tenants. They can get twice as much work out of the blacks. But they need to be trained. Beat a dog and he'll obey you. They say it's the same way with the blacks."

Se o negro tinha uma certa “vantagem” ao ser escolhido como arrendatário, isso só ocorria porque o abuso de negros era mais aceito culturalmente, inclusive pelos próprios negros. Isso também revela que, no sistema capitalista, até o pior dos trabalhos gera competição e que essa só se intensifica com a cultura do preconceito e do ódio racial. Em uma das fotografias, feita em Statesboro, Georgia, há um trabalhador negro deitado no chão com as pernas encolhidas. Ao redor dele vemos imensas pilhas de tabaco. A câmera está na altura do chão e vemos sua cabeça de cima. Desse ângulo, o corpo magro e comprido parece estar completamente dobrado e desestruturado para caber naquele espaço reduzido. Como as bailarinas de Graham no trecho coreográfico que descrevemos há pouco, ele também apoia a mão fechada na testa. Seu rosto cansado brilha de suor. A legenda diz:

O chefe do leilão fala tão rápido que um homem de cor quase nunca sabe por quanto sua safra é vendida.¹⁴⁵

Erskine CALDWELL,
em *You Have Seen Their Faces* (1995)

A exclusão e o abuso, inclusive linguístico, faziam com que os negros sobrevivessem completamente marginalizados. As condições de trabalho comuns em vários estados do Sul dos Estados Unidos na década de 1930 e expostas pelo trabalho de montagem em *You Have Seen Their Faces* revelavam que a escravidão estava longe de ser superada. Os corpos esgotados e deformados das fotografias mostravam a crueldade da realidade social que Caldwell e Bourke-White documentaram. É possível detectar no trabalho de Graham gestos que lembram as imagens que vemos nessas páginas. Corpos sem rosto, dobrados, cheio de ângulos ou inclinados, olhares que focavam o chão e explosões de religiosidade estavam presentes na composição coreográfica do episódio ***Emancipation***.

Além disso, podemos notar que o tipo de montagem usado nas duas obras é bastante parecido: da mesma maneira que a coreografia e o texto dialogavam em ***American Document***, também em *You Have Seen Their Faces*, o texto e as fotografias conversam entre si. O livro de Barbara Morgan também contém algo desse tipo de montagem, mas com uso mais contido do texto e um maior diálogo entre as

¹⁴⁵ No original: “*The auction boss talks so fast a colored man can't hardly ever tell how much his tobacco crop sells for.*”

próprias imagens. Nos três trabalhos percebemos o desejo de documentação e a recusa de uma narrativa única e linear.

5.5 DOCUMENTOS E DOCUMENTÁRIOS

(...) nada caracteriza as obras da frente cultural tanto quanto a incapacidade de imaginar uma narrativa completa. As comunidades conhecíveis e as relações sociais estabelecidas que sustentam a narrativa realista estavam em crise. O impulso do documentário foi uma solução peculiarmente modernista para essa crise: a própria palavra “documentário” foi cunhada em 1926 pelo crítico de cinema John Grierson e a forma foi adotada por escritores e cineastas experimentais. Pode-se ver isso na estética modernista do documentarista radical Leo Hurwitz, que mais tarde escreveu que acabou “odiando a palavra documentário (embora eu nunca tenha inventado algo melhor)”, e sugeriu que “o documentário era tudo menos um documento.” “Ele não documentava a realidade”, escreveu ele. “Seus pequenos documentos em forma de cenas e sons tinham a mesma relação com o filme que os pequenos pedaços de pedras e vidros coloridos com um mural de mosaicos, as pinceladas com pintura, as palavras e frases individuais com o romance. O material era documento, mas a construção era inventada, uma colagem temporal.”¹⁴⁶

Michael DENNING,
em *The Cultural Front: The Laboring of American Culture
in the Twentieth Century* (2010, p.119)

A colaboração entre Caldwell e Bourke-White é resultado de um certo impulso de documentário que caracterizou a arte de protesto dos anos 1930. Caldwell já havia escrito dois best-sellers ficcionais sobre a vida rural no Sul dos Estados Unidos, *A Tobacco Road* (1932) e *God's Little Acre* (1933)¹⁴⁷, e Bourke-White, a primeira

¹⁴⁶ No original: “(...) *nothing characterizes the works of the cultural front so much as the inability to imagine a complete narrative. The knowable communities and settled social relations that provide the underpinning for realist narrative were themselves in crisis. The documentary impulse was a peculiarly modernist solution to this crisis: the word documentary itself was coined in 1926 by the film critic John Grierson and the form was adopted by experimental writers and filmmakers. One can see this in the modernist aesthetic of the radical documentary filmmaker Leo Hurwitz, who later wrote that he came “to hate the word documentary (though I never devised a better),” suggested that “The documentary film was anything but a document.” “It did not document reality at all,” he wrote. “Its tiny documents in the form of shots and sounds bore the same relation to the film as the small pieces of colored stones and glass to the mosaic mural, the brush strokes to the painting, the individual words and phrases to the novel. The stuff was document, but the construction was invented, a time-collage.”*”

O documentarista Leo Hurwitz foi casado com a bailarina e coreógrafa Jane Dudley.

¹⁴⁷ Publicados no Brasil com os títulos **Estrada do Tabaco** e **Pequeno Rincão de Deus**.

fotógrafa contratada pela revista *Fortune* em 1930, já era na época uma das mulheres mais bem pagas dos Estados Unidos. O livro teve um sucesso comercial importante e ajudou a moldar a opinião pública acerca da pobreza e das relações de raça na região Sul. Por isso, quando Graham retoma a questão da escravidão como um tema central para a compreensão da identidade americana - *Os Estados Unidos da América – o que é isso?* – não é necessariamente do passado que ela está falando. Ou melhor, podemos dizer que ela está falando do passado e do presente ao mesmo tempo. Entretanto, assim como o livro de Caldwell e Bourke-White, também ***American Document*** exigia do público uma percepção cinestésica atenta acerca da qualidade do movimento dos corpos em cena (peso, ângulos, fluidez, ritmo) e uma disposição para participar na construção do sentido de cada episódio com base nas relações propostas entre os diferentes meios expressivos (texto, movimento, figurino, música). Esse processo não deveria se esgotar durante a apresentação da dança, mas também reverberar depois do concerto a partir das sensações de cada um.

Na introdução da edição de 1995, Alan Trachtenberg diz que *You Have Seen Their Faces* contém uma síntese da preocupação social e do método documental que estava sendo experimentado por artistas norte-americanos na época. De certa maneira, essa síntese também está presente no modo de construção usado por Graham e colaboradores em ***American Document***. É interessante notar que, com exceção do episódio ***The Puritan***, em ***American Document*** o texto e a dança raramente se sobrepunham. Desta forma, podemos dizer que a peça era construída como uma colagem temporal, com cada fragmento – gesto, texto, cortejo - comentando os anteriores e afetando os posteriores, sem que a simultaneidade pudesse confundir os sentidos.

5.6 NÓS ESQUECEMOS DEMAIS

Capa da revista *New Masses* (1928).

Em 1944, Graham produziu pela primeira vez uma retrospectiva de seu trabalho coreográfico. Para tanto, foram remontadas onze danças, sendo quatro solos e sete trabalhos envolvendo a companhia, que foram apresentados em uma semana de espetáculos. *American Document*, que havia saído do repertório em 1942, foi remontado para o projeto com um elenco um pouco diferente e Merce Cunningham¹⁴⁸ como interlocutor, no lugar de Houseley Stevens Jr. O texto usado era, aparentemente, o mesmo que havia sido publicado na *Theatre Arts Monthly* em setembro de 1942, já editado. O crítico de teatro Edwyn Denby comentou a nova versão:

"Documento Americano", por outro lado, é, na sua forma atual, um fracasso completo. Originalmente, ele parecia pelo menos esconder um pouco de protesto e apresentar nossa história tanto por suas desgraças quanto por seus pontos fortes. Atualmente, parece ter a intenção de ser apenas uma glorificação presunçosa.¹⁴⁹

Edwin DENBY,
para o *New York Herald Tribune* (12 maio 1944)

¹⁴⁸ Merce Cunningham foi o segundo bailarino homem a entrar para a companhia de Martha Graham (o primeiro foi Erick Hawkins). Ainda nos anos 1940, ele inicia sua carreira de coreógrafo e sua parceria com o músico John Cage, e em 1954, ele forma a sua própria companhia. Cunningham acabou se tornando um dos mais inovadores coreógrafos da geração seguinte. Graham disse uma vez que ele foi o melhor bailarino que ela teve na companhia, até que ele começou a ter ideias...

¹⁴⁹ No original: "*American Document*", on the other hand, is in its present form a complete failure. Originally it seemed at least to conceal some sting of protest and to present our history as much for its disgraces as for its strengths. At present, it seems intended merely as smug glorification."

Considerando a dimensão dos eventos históricos que aconteceram entre 1938 (estreia de ***American Document***) e 1942 (publicação do libreto), a mudança de tom parece compreensível. O momento da estreia, mesmo com toda a apreensão, ainda era um momento festivo, de novas alianças políticas e colaborações artísticas. Os eventos que se seguiram, entretanto, minaram o clima de esperança da Frente Popular. Em 1939, a Segunda Guerra Mundial estourou e a União Soviética assinou um pacto de não agressão com Hitler, diminuindo enormemente o poder de fogo do Partido Comunista. Em junho de 1941, a Alemanha nazista invadiu a União Soviética e em dezembro do mesmo ano, o Japão atacou a base norte-americana de Pearl Harbor. Logo em seguida, os Estados Unidos entraram na guerra. Entre 1942 e 1944, a situação era a de uma guerra global, sem previsão de término. Com as tropas americanas recrutadas e atuantes e um clima geral de apreensão e tristeza, Graham enxugou o texto original, diminuindo o volume da crítica social e aumentando o tom patriótico.

A arte da dança, como sabemos, tem um caráter inescapável de impermanência. No caso de uma obra tão sincronizada com seu tempo e local históricos como foi ***American Document***, é preciso considerar que cada montagem incorporava necessariamente um novo ‘agora’. Nossa pesquisa, portanto, só pode acessar a obra pela análise de documentos produzidos a partir de diferentes versões dessa dança-peça, que foi se modificando em sintonia com as mudanças históricas. Quando comparamos filmes e fotografias, por exemplo, observamos que os figurinos e o próprio cenário foram sendo trocados e modificados. É difícil traçar exatamente como essas transformações foram acontecendo, mas é possível inferir um pouco sobre o processo de edição do texto a partir dos comentários publicados nos periódicos. Um repórter não-identificado do *Durham Herald* e Elizabeth McCAUSLAND, do *Springfield Republican*, por exemplo, citam algumas questões que eram comentadas no texto original do episódio ***Emancipation***, antes dos cortes:

Para citar o comentário que é falado como um oráculo (em ***American Document***): “Nós, americanos, não somos todos bons. Mas a terra é boa. Os direitos são bons. Nós esquecemos demais. Quero lembrar - coisas das quais tenho vergonha: assuntos relativos aos índios; escravos; Sacco e Vanzetti¹⁵⁰; arrendatários de terra; os meninos de

¹⁵⁰ Nicolas Sacco e Bartolomeo Vanzetti foram dois imigrantes italianos que se tornaram operários e anarquistas nos Estados Unidos. Eles foram acusados pela morte de dois

Scottsboro¹⁵¹. Coisas das quais me orgulho: meus direitos; a terra; alguns homens..."¹⁵²

Durham Herald (1 jan. 1939)

A escravização do povo negro não é um capítulo da história americana para o qual os amantes da liberdade possam olhar para trás com alegria. São descritos (em ***American Document***) casos clássicos de injustiça, como a execução de Sacco e Vanzetti, a prisão prolongada de Tom Mooney¹⁵³ e a farsa de julgamento dado aos meninos de Scottsboro.¹⁵⁴

Elizabeth McCausland,
para o *Springfield Republican* (16 out. 1938)

A menção de casos de injustiça recentes e que envolviam não só negros, mas também imigrantes e ativistas políticos, ampliava a discussão sobre os direitos à vida e à liberdade, sugerindo que em uma democracia real, como aquela idealizada nas falas de Lincoln, todos deveriam ser incluídos. Quando Graham apresentou ***American Document*** no *Carnegie Hall*, em 1938, o público era majoritariamente formado por trabalhadores que liam a *New Masses* e frequentavam espetáculos de teatro e dança. Para eles, essas questões eram da maior importância e urgência. Com a entrada dos Estados Unidos na guerra, a atenção se desviou. Parte desse público foi recrutado

funcionários durante um assalto a uma fábrica de calçados em Massachusetts. Apesar de diversos testemunhos afirmando que eles não estavam no local do crime, eles foram condenados e mortos na cadeira elétrica em 1927.

¹⁵¹ Em 1931, nove garotos negros foram falsamente acusados de estuprar duas garotas brancas em um trem de carga, no Alabama. Os julgamentos tendenciosos foram amplamente comentados pela imprensa norte-americana e desencadearam manifestações por todo o país. O partido comunista acabou se envolvendo na defesa dos garotos, sem grande sucesso. Os meninos de Scottsboro foram julgados por júris compostos apenas por brancos e condenados em três ocasiões diferentes.

¹⁵² No original: "To quote from the commentary which is spoken like an oracle: "We Americans are not all good. But the land is good. The rights are good. We forget too much. I want to remember - things I am ashamed of: Indian affairs; slaves; Sacco and Vanzetti; sharecroppers; the Scottsboro boys. Things I am proud of: my rights; the land; some men..."

¹⁵³ Tom Mooney foi um sindicalista preso e condenado por conta da explosão de uma bomba que causou a morte de dez pessoas em uma manifestação de rua durante uma greve de trabalhadores das indústrias de eletricidade em São Francisco. Mooney foi inicialmente condenado à morte e isso desencadeou uma série de protestos.

Eventualmente, sua sentença foi modificada para prisão perpétua e, em 1939, o governador da Califórnia pediu desculpas a Mooney. O perdão oficial só saiu em 1961.

¹⁵⁴ No original: "The enslavement of the Negro people is not a chapter in American history on which lovers of freedom can look back with joy. Classic instances of injustice are described such as the execution of Sacco and Vanzetti, the long-continued imprisonment of Tom Mooney and the travesty of a trial given the Scottsboro boys."

para o exército, outra parte esperava notícias de familiares que viviam na Europa ou dos filhos, maridos e irmãos, que estavam lutando pelo país. Depois de Pearl Harbor, era preciso acreditar que os Estados Unidos eram uma nação pela qual valia a pena lutar ou morrer, e não fazia bem ficar lembrando dos casos de injustiças. Com isso, ***American Document*** perdeu grande parte da sua força, que derivava de um tipo de crítica à história norte-americana determinada a questionar os acontecimentos, mas não os princípios ordenadores do processo de construção do país. Depois de 1944, esse trabalho nunca mais foi montado¹⁵⁵.

5.7 O DESFILE, DE NOVO

Martha Graham, de costas, comandando a Oficina da *Bennington School of the Dance* na tenda montada por Arch Lauterer. Erick Hawkins ao centro (1938).
Fotografia de Barbara Morgan.

No filme de arquivo que temos à nossa disposição no canal do *YouTube* há um pequeno trecho do *walk around*. Seis bailarinas entram pela coxia direita, dão a volta pelo fundo do palco seguidas pelo interlocutor. Ele para no fundo entre duas portas grandes que compõem o cenário. Elas continuam o cortejo, leve, suspenso e ritmado. Aqui, em movimento, vemos que os passos lembram não só o trote elegante dos cavalos nos desfiles militares, mas também os cortejos que as trupes de circo faziam quando chegavam a uma nova cidade. Como destacamos, ***American Document*** estreou no *Vermont State Armory*, mas foi composta em parte na tenda listrada que

¹⁵⁵ Em 1989, ano da queda do muro de Berlim, Martha Graham, aos 95 anos, criou uma nova versão para ***American Document***, com o bailarino soviético Mikhail Baryshnikov no elenco. Acreditamos que, para a versão de 1989, a de 1938 era apenas inspiração.

Arch Lauterer havia instalado no gramado da *Bennington College*. De certa maneira, o trote que dividia os episódios evocava os movimentos de duas das maiores indústrias norte-americanas: a da guerra e a do entretenimento.

6 MOVIMENTO COLETIVO ORGANIZADO

Este é um momento de ação, não de re-ação. A dança é ação, não atitude, não uma interpretação. Há uma mudança na atitude dos artistas em relação ao seu material. O bailarino moderno não vê isso como uma fuga, mas acha emocionante. Há um milagre em si mesmo. Nenhuma dança pode ser transplantada de uma nação para outra e reter sua pureza ou integridade. A dança social é a história social do mundo.¹⁵⁶

Martha Graham, 1935,
em *Martha Graham*, de Merle ARMITAGE (1968, p.103)

Na metade da década de 1920, quando Martha Graham chegou a Nova Iorque, havia diversas formas de dança, mas certamente não havia o que hoje reconhecemos como dança moderna. No final da década de 1930, quando ela produziu ***American Document***, as principais técnicas, procedimentos de composição e linguagens da dança moderna estavam atingindo sua maturidade. Os meios de produção, assim como a realidade social, mudaram muito rápido e essa mudança parece ter limitado a potência dessa forma de arte nas décadas posteriores. É importante apontar que a dança moderna não se formou paralelamente às transformações sociais e políticas da década de 1930, mas *dentro* delas. O grupo de pessoas envolvidas na invenção dessa nova arte da cena assumiu para si responsabilidades imensas, como a de se colocar a serviço dos trabalhadores para ajudar a organizar e ensaiar a ação coletiva. Dessa maneira, ela acabou incorporando e formalizando os agitados movimentos sociais e ideológicos da época em seus materiais. Na cena, a dança moderna colocou o sujeito histórico, que podia aparecer como um grupo ou como um solista que representava um grupo. Os problemas da vida privada e a expressão de si estavam fora do universo de interesses dos artistas e produtores naquele momento.

Como estamos tentando demonstrar, a obra de Graham, durante esse período formativo da dança moderna, levou para a cena os movimentos de diversos grupos sociais. Obras como ***Immediate Tragedy*** ou ***Deep Song*** buscavam representar a luta

¹⁵⁶ No original: “*This is a time of action, not re-action. The dance is action, not attitude, not an interpretation. There is a change in the artists attitude toward his material. The modern dancer does not look upon it as an escape, but finds it exciting. There is a miracle in yourself. No dance can be transplanted from one nation to another and retain its purity or integrity. The social dance is the social history of the world.*”

e a dor das pessoas afetadas pela Guerra Civil Espanhola. Em cada um desses solos, Graham, como intérprete, estava representando um grupo social, ao invés de uma personagem. Em outras obras, como ***Panorama***, a coreógrafa buscava apresentar a beleza e a potência do movimento coletivo como resultado de um trabalho intenso de treino e organização de pessoas. Essa era uma outra forma de colocar em cena os movimentos dos grupos sociais para revelar, por exemplo, a dinâmica das massas nos centros urbanos.

Em ***American Document***, Graham usou essas duas estratégias. Na abertura da peça, durante o *cross-fire*, o grupo de dança representava o grupo social dos imigrantes que compunham grande parte da classe trabalhadora norte-americana. Em ***Native Figure***, a bailarina sozinha representava o espectro dos povos nativos dizimados. Nas duas situações, a forma da peça se aproximava do teatro épico e buscava revelar questões da vida social coletiva. Sem abrir mão de recursos de distorção e abstração, ela descobriu no uso do peso, na conexão com o chão e na técnica de contração e *release*, ferramentas eficientes para a criação de movimentos que pudessem representar o universo de interesses do teatro épico moderno. Representar, entretanto, não era suficiente. Era preciso também atuar na organização do movimento coletivo para contribuir para a luta por justiça social. Ao que parece, o episódio final de ***American Document*** foi concebido como uma tentativa de intervenção na luta política da Frente Popular.

6.1 SEGURE FIRME!

Sophie Maslow, Jane Dudley e Frieda Flier no episódio ***Hold your Hold!***
Fotografia de Barbara Morgan.

O último episódio de *American Document* era originalmente chamado de *After-Piece*, um termo difícil de traduzir que denota um tipo de peça curta apresentada depois da principal, e foi renomeado no libreto de 1942 como *Hold your Hold!*, uma expressão que significa algo como Segure Firme!. Segundo FRANKO (2012), a expressão estava relacionada com a figura de John Brown, abolicionista branco que, como mencionamos, teve um papel importante na luta pela emancipação da população negra. O autor apresenta uma relação direta entre o novo título do episódio e o poema do escritor negro Langston Hughes *Freedom's Plow*, de 1943, no qual a voz lírica incentivava cada trabalhador a segurar firme o seu arado, persistir na luta e continuar acreditando. Como era costume nas peças de agitação e propaganda, *American Document* terminava convocando o público, enfatizando a necessidade de acreditar na luta e de se unir para a construção de um futuro condizente com os ideais da democracia.

O interlocutor abria essa parte trazendo o público de volta para o momento histórico da apresentação:

Hei vocês que amam a humanidade!...
A liberdade está sendo caçada ao redor do mundo.¹⁵⁷

Essa segunda frase é uma citação retirada de um texto conhecido de Thomas Paine, *Rights of Man*, escrito em defesa da Revolução Francesa. Paine havia sido uma figura importante na luta pela Independência e, portanto, de certa forma, essa citação conectava o último episódio ao primeiro. Em seguida, três bailarinas, originalmente Sophie Maslow, Jane Dudley e Marie Marchowsky, entravam no palco ao som baixo e lento da batida de um tambor. Durante essa dança o interlocutor repetia as seguintes linhas:

1938 –
Ouçam o que dizemos.
Nós somos três mulheres.
Nós somos três milhões de mulheres.
Nós somos mães dos mortos famintos.
Nós somos mães dos vivos famintos.
Nós somos mães daqueles que vão nascer.
Ouçam o que dizemos.

¹⁵⁷ No original: "O Ye that love mankind... Freedom has been hunted round the globe."

O nosso é um lamento pelos vivos.
 Nós somos três mulheres.
 Nós somos três milhões de mulheres.¹⁵⁸

A ideia da fome, apresentada e reiterada pela repetição, era intensificada pelo imperativo do verbo, que soava como uma convocação direta a uma reflexão urgente. Amarrando passado e presente, o lamento pelos vivos lembrava o lamento pela terra e a voz dos povos nativos dizimados e pedia para que a história não se repetisse. A imagem dos filhos mortos ecoava a dor e o desespero de obras como **Lamentation** (1930) e **Deep Song** (1936). Estrategicamente, Graham selecionou para representar as mulheres da classe trabalhadora três bailarinas conhecidas no universo da dança política de Nova Iorque (FOULKES, 2002).

Em uma famosa foto de Barbara Morgan capturada com a técnica de *time-lapse*, Sophie Maslow, Jane Dudley e Frieda Flier (que substituiu Marchowsky no elenco) aparecem executando movimentos espiralados, marcados pela contração pélvica típica da técnica de Graham, que faz com que o movimento surja a partir do centro, como algo realmente visceral. As mãos, ora fechadas e recolhidas próximas ao corpo, ora estendidas em direção à câmera, sugerem sofrimento e súplicas, como se elas estivessem realmente pedindo ajuda. A fotografia, entretanto, tem um dinamismo intenso por conta das imagens sobrepostas e dos contornos indefinidos. Elas parecem muitas mulheres executando movimentos diferentes, porém da mesma natureza. Os corpos agitados e os punhos fechados sugerem a resistência e a luta necessárias na vida dessas mulheres.

Quando as três bailarinas deixavam o palco em silêncio, Hawkins entrava com passos firmes pelo outro lado e parava no centro do palco. O interlocutor então recomeçava:

Irmãos, vocês foram libertados!
 Portanto, SEGUREM FIRME, irmãos!¹⁵⁹

¹⁵⁸ No original: "1938 - Listen to what we say. We are three women. We are three million women. We are mothers of the hungry dead. We are mothers of the hungry living. We are mothers of those to be born. Listen to what we say. Ours is a lament for the living. We are three women. We are three million women."

O ano mudava de acordo com a data da apresentação.

¹⁵⁹ No original: "Brethren, ye have been called unto Liberty. Therefore, HOLD YOUR HOLD, brethren!"

É interessante como essa passagem combinava o tom religioso presente em vários dos documentos históricos citados na peça com a retórica da Frente Popular, exemplificada na poesia de Hughes. É como se o público estivesse, naquele momento, sendo emancipado e convocado para a construção de uma democracia real, sem os erros do passado.

Hawkins dançava um solo ao som da voz do interlocutor e do tambor, que batia agora mais rápido:

Este é um homem.
 Este é um milhão de homens.
 Este homem tem uma fé.
 É você.
 Este é um homem.
 Este é um milhão de homens.
 Este homem tem um medo.
 É você.
 Este é um homem.
 Este é um milhão de homens.
 Este homem tem uma necessidade.
 É ele próprio,
 E você.¹⁶⁰

Erick Hawkins no episódio ***Hold your Hold!***.
 Fotografia de Barbara Morgan.

GRAFF (1999) afirma que esse solo de Hawkins foi provavelmente a mais explícita representação da classe trabalhadora americana vista em um trabalho de

¹⁶⁰ No original: “*This is one man. This is one million men. This man has a faith. It is you. This is one man. This is one million men. This man has a fear. It is you. This is one man. This is one million men. This man has a need. It is himself, And you.*”

Graham. FRANKO (2012), por outro lado, sugere que Hawkins representava a democracia americana, cujos componentes de base são a fé e o medo do próximo. Com relação ao texto, Franko aponta a importante transição do pronome da terceira pessoa do plural, que convidava à identificação com as bailarinas, para o *'this is'*, que funciona como uma maneira de objetificar em Hawkins a identidade do povo americano. A fé, aqui, não é necessariamente religiosa. O que o texto indica é que é preciso ter fé no outro, no fazer junto, para que se possa construir um 'nós'. O futuro dos Estados Unidos da América parecia depender de uma escolha a ser feita entre a fé no movimento coletivo organizado e o individualismo puritano alimentado pelo medo.

Após a saída de Hawkins de cena, o interlocutor se dirigia diretamente ao público com as palavras de Lincoln:

Sem maldade contra ninguém, com caridade para todos, com firmeza no direito que Deus nos dá para ver o certo, esforcemo-nos para terminar o trabalho em que estamos envolvidos... para fazer tudo o que podemos realizar e nutrir uma paz justa e duradoura entre nós e todas as nações.¹⁶¹

Graham então entrava sozinha no palco com um vestido vermelho vivo, para um solo chamado ***Dance of Invocation***.

Esse momento no qual o corpo feminino dança o tema principal do trabalho ocorre apenas no final, mas o faz através de uma forma ousada de abstração que aparentemente era bastante eficaz. A própria Graham encarna a alegoria da precariedade e a questão da sobrevivência social que pairava sobre todo o trabalho, tornando-o, pelo menos no início, menos uma obra de propaganda do que uma reflexão profunda e urgente sobre o destino da democracia.¹⁶²

Mark FRANKO,
em *Martha Graham in love and war: the life in the work* (2012, p.43)

¹⁶¹ No original: "With malice toward none, with charity for all, with firmness in the right as God gives us to see the right, let us strive to finish the work we are in... to do all which may achieve and cherish a just and lasting peace among ourselves and all nations."

¹⁶² No original: "This moment in which the feminine body performs the main theme of the work occurs only at the end, but it does so through a daring form of abstraction that was apparently quite effective. Graham herself embodies the allegory of precariousness and the question of social survival that hovered over the entire work, making it, at its beginnings at least, less a work of propaganda than a thoughtful and urgent meditation on the fate of democracy."

Ao final, Hawkins unia-se a Graham no centro e a companhia ocupava o palco sem música, marcando o tempo com a batida dos pés no chão, enquanto o interlocutor chamava:

América! Diga a palavra que é coragem.
 América! Diga a palavra que é justiça.
 América! Diga a palavra que é poder.
 América! Diga a palavra que é liberdade.
 América! Diga a palavra que é fé.
 Aqui está aquela palavra –
 Democracia!¹⁶³

Em seguida, havia uma coreografia forte, com o grupo todo em cena, parecida com o *cross-fire*, depois do quê todos os bailarinos deixavam o palco enquanto o interlocutor repetia a frase do *Gettysburg Address* de Lincoln: “Que o governo do povo, pelo povo e para o povo jamais desapareça da face da Terra.” Finalmente, a companhia entrava novamente no palco para o último *walk around* e terminava de frente para o público, na boca de cena. O interlocutor dava então um passo à frente e desejava boa noite a todos.

¹⁶³ No original: “America! Name the word that is courage. America! Name the word that is justice. America! Name the word that is power. America! Name the word that is freedom. America! Name the word that is faith. Here is that word – Democracy!”

6.2 O NÃO LUGAR DA UTOPIA

Martha Graham em ***American Document***.
Fotografia final do livro de Barbara Morgan.

Graham decidiu por uma visão nacional-utópica para ***American Document***, na qual ela podia olhar criticamente para o passado americano, em vez de aceitá-lo incondicionalmente. O “não lugar” da utopia permitiu a Graham celebrar os valores democráticos, enquanto ainda apontava para os ideais nacionais como um projeto não realizado.¹⁶⁴

Mark FRANKO,
em *Martha Graham in love and war: the life in the work* (2012, p.20)

Infelizmente, não temos filmes das coreografias desse episódio final. Nossas descrições se baseiam em comentários de jornal, no libreto e nas fotografias de Morgan. Apesar dos relatos mencionarem o vestido vermelho de Graham, na última fotografia do livro de Morgan ela está usando o mesmo figurino do ***Puritan Duet***. Porém, diferentemente do que vemos nas fotos daquele episódio, aqui os cabelos e a gola de Graham voam com o vento. O espaço onde a bailarina se encontra é enigmático – pode ser um teatro ou pode ser o gramado da *Bennington College*. A imagem ocupa a parte superior da página e o corpo de Graham aparece cortado, inclinado para esquerda em um movimento indefinido. Sua fisionomia está relaxada e

¹⁶⁴ No original: “Graham decided upon a national-utopian vision for *American Document* in which she could view the American past critically rather than embrace it unconditionally. The “no-place” of utopia allowed Graham to celebrate democratic values while still pointing to national ideals as an unfulfilled project.”

seus olhos parecem olhar para outra imagem, localizada na página ao lado, na parte inferior.

Bailarinas da companhia em ***American Document***.
Fotografia de Barbara Morgan.

Nessa outra fotografia, três bailarinas, vestindo o mesmo figurino do episódio ***Declaration***, saltam formando uma estrela de três pontas, que encontra eco num efeito de luz estrelado que aparece no fundo do palco, sobre a cabeça de uma delas. A composição parece apresentar uma imagem de um futuro utópico. Acima dessa foto, a famosa frase do *Gettysburg Address* que menciona o “governo do povo, pelo povo e para o povo” ajuda a lembrar que a fé no futuro democrático era um elemento central para a construção de um país mais justo. O episódio final, ao que parece, pretendia convencer o público que era preciso honrar e continuar a luta iniciada há séculos. Era preciso acreditar, planejar e agir coletivamente para que os ideais de vida, liberdade e felicidade pudessem, enfim, se tornar realidade para todos os norte-americanos.

6.3 MOVIMENTO COLETIVO ORGANIZADO

A análise dos materiais de arquivo empregados nessa pesquisa aponta para uma série de correlações entre a obra de Martha Graham e o contexto histórico da Frente Popular. Tradicionalmente, os livros de história da dança tendem a focar na história dos bailarinos e coreógrafos e deixar a própria dança em segundo plano, evitando revelar relações entre os movimentos da cena e os movimentos da vida social. Evidentemente, a própria natureza impermanente da dança e a dificuldade de

documentação contribuem para o seu rápido desaparecimento. Entretanto, não devemos nos esquecer que a crítica mais conservadora prefere construir uma história focada nas conquistas individuais e minimizar as batalhas e conquistas coletivas, pois essas são politicamente mais perigosas. Nesse tipo de narrativa, o contexto histórico, político ou social é considerado, no máximo, como pano de fundo.

Felizmente, nas últimas décadas alguns críticos têm tentado ampliar essa perspectiva e construir uma nova história que integre as pessoas, as técnicas, as obras, os contextos e as correlações entre dança e outras manifestações culturais. É importante deixar claro, entretanto, que nossa análise não pretende apresentar as intenções de Martha Graham na criação de cada coreografia, até porque, como sabemos, o corpo não obedece somente aos comandos da racionalidade lógica, mas responde aos estímulos do mundo trazendo à tona materiais que se originam na memória, no inconsciente e no desejo. Desta forma, o movimento é capaz de revelar aspectos profundos da experiência de estar vivo em um dado local e momento histórico. O trabalho do pesquisador do movimento é o de encontrar, formalizar e organizar esses materiais para o uso coletivo. Esse processo se chama pesquisa de linguagem e é através dele que se cria uma técnica de dança, que é a base para o treinamento de bailarinos e para a criação coreográfica.

Na década de 1930 a dança ocupou um lugar de protagonismo na vida cultural de Nova Iorque. Como buscamos descrever, o grupo responsável pela criação, divulgação e promoção da dança moderna envolvia não só bailarinos e coreógrafos, mas também músicos, jornalistas, críticos, fotógrafos, produtores culturais, professores universitários, grupos de teatro e ativistas políticos. Havia público e havia espaço na imprensa para as questões relacionadas à dança. Por outro lado, os artistas também contribuíam para os projetos dos grupos de teatro e/ou do Partido Comunista, ajudavam a organizar eventos para arrecadar fundos para as vítimas da Guerra Civil Espanhola e a organizar aulas para crianças e trabalhadores em associações comunitárias. A dança participava da vida da cidade e as pessoas participavam do mundo da dança.

Esperamos ter conseguido convencer o leitor de que Graham foi uma artista que participou ativamente da vida artística e política da cidade de Nova Iorque durante a década de 1930. Como vimos, obras como *Panorama*, *Immediate Tragedy*, *Deep*

Song, Prelude to Action e ***American Document*** concentram materiais e formas que faziam parte do repertório cultural da Frente Popular. O trabalho de Graham reflete os movimentos de um grupo de artistas e produtores culturais ligados às causas da classe trabalhadora, do antifascismo e da luta pela justiça social. Mais do que isso, os documentos sugerem que a dança moderna norte-americana nasceu como forma artística reconhecida durante a década de 1930 e, portanto, pertenceu à classe trabalhadora antes de pertencer à burguesia. Havia claramente um interesse recíproco e um diálogo aberto entre a dança e a classe trabalhadora e essa aliança norteou as escolhas de temas e formas durante aquela década.

Como a dança moderna era uma arte muito nova, sem vocabulário ou repertório definido, havia muita liberdade para experimentação. Desde os anos 1920, a dança estava buscando quebrar os vínculos com o balé de origem europeia e com a dança romântica da geração anterior. Os novos artistas queriam se conectar com seu tempo e seu país, mas a dança de expressão alemã, ousada e moderna, ainda era uma referência forte. Com a adesão, mesmo que temporária, de artistas como Mary Wigman e Rudolph Laban ao regime fascista, a comunidade da dança nova-iorquina se reorganizou, formou parcerias com artistas de outras áreas e assumiu o seu protagonismo na nova arte, com a responsabilidade de mantê-la alinhada ao lado progressista da história. Daí a participação ativa de muitos artistas da dança nos movimentos da Frente Popular e a atenção especial aos assuntos norte-americanos. ***American Document*** foi uma das últimas coreografias que Graham produziu antes do início da Segunda Guerra Mundial e, por isso, ela condensa nos seus movimentos esse momento participativo, militante e corajoso da dança moderna de Nova Iorque.

Martha Graham em ***War Theme*** (1941). A fotografia de Barbara Morgan resultou de uma colaboração com o poeta William Carlos Williams, a partir do tema da Guerra Civil Espanhola.

Os movimentos da política internacional durante a guerra enfraqueceram a Frente Popular e diluíram as alianças estabelecidas no final da década. Em seguida, a Guerra Fria e a perseguição aos comunistas desorganizaram a classe trabalhadora e a comunidade de artistas da dança. Em 1939, Martha Graham, agora reconhecida como “a principal bailarina de concertos da América”, criou uma obra satírica chamada ***Every Soul is a Circus***. Essa dança contava a história de uma artista de circo, nomeada A Imperatriz da Arena, dividida entre o amor do Mestre do Picadeiro e o do Acrobata. O Mestre do Picadeiro, dançado por Erick Hawkins, comandava o espetáculo e domava, com seu chicote, a estrela indisciplinada. O Acrobata, primeiro papel de Merce Cunningham na companhia de Graham, além de realizar seu número artístico, também tinha que montar e desmontar as estruturas toscas do circo. Claramente, a imperatriz com sonhos de celebridade estava dividida entre o patrão e o colega de trabalho.

Em uma das fotografias, vemos a imperatriz sendo carregada pelo mestre do picadeiro para longe do acrobata. Graham, de braços e pernas abertas, parece pedir ajuda. Cunningham, na época com vinte anos, marcha solitário, olhando para frente, com uma flor imensa na mão, sem se dar conta da cena que acontece ao seu lado. No fundo, Jean Erdman, no papel da espectadora ideal, assiste à cena passivamente.

Every Soul is a Circus.
Fotografia de Barbara Morgan.

A imagem de separação e fragmentação é quase premonitória. Como um expoente da próxima geração de coreógrafos, Cunningham em poucos anos deixaria Graham para trás e seguiria seu próprio caminho. Hawkins, um ex-aluno de Harvard

e bailarino clássico, assumiria o comando administrativo da companhia, conseguindo financiamentos e comissões importantes e profissionalizando o trabalho. Sua presença iria desestabilizar o grupo e as mudanças no modo de produção iriam provocar o afastamento de muitas das bailarinas, sobretudo daquelas ligadas à dança política. A dança moderna, agora promovida ao patamar de uma arte reconhecidamente norte-americana, seria convocada cada vez mais para alimentar o aparato produtivo. Mesmo produzindo ainda obras com conteúdo e forma progressistas, a dança perderia rapidamente sua capacidade de criar ou organizar seus próprios modos de produção e sua conexão com a classe trabalhadora. O mundo mudou e dança moderna foi sequestrada pelo *establishment*.

Entretanto, isso não significa que a potência daquele momento radical não tenha ficado impregnada nas formas, nos princípios e nos procedimentos descobertos e formalizados durante a década vermelha. Se hoje estamos contando essa história é porque acreditamos que a essência está lá, como uma mensagem em uma garrafa à deriva. Para que essas ferramentas cumpram novamente seu papel revolucionário, é preciso que a dança volte a dialogar com a classe trabalhadora e assuma novamente a responsabilidade de incentivar e organizar o movimento coletivo através da experiência sensível compartilhada. Para começar, precisamos reaprender a respirar juntos.

REFERÊNCIAS¹⁶⁵

AMERICAN Document. **Durham Herald**, Durham, 1 Jan. 1939. Music Division.

ANDERSON, B. **Comunidades imaginadas**. São Paulo: Companhia das Letras, 2008.

ANDREWS, E. D. The dance in Shaker ritual (1948). In: MAGRIEL, P. (Ed.). **Chronicles of the American dance**: from the Shakers to Martha Graham. 2. ed.. New York: Da Capo, 1978.

ARMITAGE, M. **Martha Graham**. 2. ed.. New York: Dance Horizons, 1968.

BURKE, O. An American Document. **New Masses**, New York, 18 Oct. 1938.

BUTLER, G. "American Document" reviewed. **Dance Observer**, New York, nov. 1938, Music Division.

CALDWELL, E.; BOURKE-WHITE, M. **You have seen their faces**. 3. ed.. Athens: University of Georgia, 1995.

CAVRELL, H. E. **Dando corpo à História**. Curitiba: Prismas, 2015.

CHINOY, H. K. The poetics of politics: some notes on style and craft in the theatre of the thirties. **Theatre Journal**, Baltimore, v. 35, n. 4, p. 475-498, 1983.

COHEN, S. J. (Ed.). **The modern dance**: seven statements of belief. Middletown: Wesleyan University, 1966.

CONNER, L. What the modern dance should be: socialist agendas in the modern dance, 1931-38. In: REINELT, J. (Coord.). **Crucibles of crisis**: performing a social change. Ann Arbor: University of Michigan, 1996.

COSTA, I. C. **Panorama do Rio Vermelho**: ensaios sobre teatro americano moderno. São Paulo: Nankin, 2001.

COSTONIS, M. N. Martha Graham's American Document: a minstrel show in modern dance dress. **American Music**, Illinois, v. 9, n. 3, p. 297-310, 1991.

DANA, M. Martha Graham's American Document at Carnegie. **New York Daily Worker**, New York, 12 Oct. 1938. Music Division.

DE MILLE, A. **Martha**: the life and work of Martha Graham. New York: Random House, Inc., 1991.

¹⁶⁵ De acordo com a Associação Brasileira de Normas Técnicas (ABNT NBR 6023).

DENBY, E. The dance. **New York Herald Tribune**, New York, 12 May 1944. Music Division.

DENNING, M. **The cultural front: the laboring of American culture in the twentieth century**. 2. ed.. New York: Verso, 2010.

EISENSTEIN, S. **Film form: essays in film theory**. 2. ed.. New York: Harcourt, 1977.

FAUSER, A. **Aaron Copland's Appalachian Spring**. New York: Oxford University, 2017.

FOULKES, J. L. **Modern bodies: dance and American modernism from Martha Graham to Alvin Ailey**. Charlotte: The University of North Carolina, 2002.

FRANKO, M. **Dancing modernism/performing politics**. Bloomington: Indiana University, 1995.

_____. **The work of dance: labor, movement, and identity in the 1930s**. Middletown: Wesleyan University, 2002.

_____. **Martha Graham in love and war: the life in the work**. New York: Oxford University, 2012.

FREEMAN, E. **Beside you in time: sense methods and queer sociabilities in the American nineteenth century**. Durham: Duke University, 2019.

FUHRER, M. **American dance: the complete illustrated history**. Blaine: Voyager, 2014.

GRAFF, E. Dancing red: art and politics. **Studies in dance history**. Wisconsin, v. 5, n. 1, p. 1-13, 1994.

_____. **Stepping left: dance and politics in New York City, 1928-1942**. 2. ed.. Durham: Duke University, 1999.

GRAHAM, M. This modern dance: two important American view-points. **Dancing Times**, London, Dec. 1938. Music Division.

HOROSKO, M. **Martha Graham: the evolution of her dance theory and training**. 2. ed.. Gainesville: University Press of Florida, 2002.

LIBRARY OF CONGRESS. Disponível em: <http://www.loc.gov>. Acesso em 30 jan. 2020.

LLOYD, M. **The Borzoi book of modern dance**. New York: Alfred A. Knopf, Inc., 1949.

MANNING, S. **Modern dance, negro dance: race in motion**. Minneapolis: University of Minnesota, 2004.

_____. American Document and American Minstrelsy. In: MORRIS, G. (Coord.). **Moving words: re-writing dance**. 2. ed.. New York: Taylor & Francis e-Library, 2005.

_____. **Ecstasy and the demon: the dances of Mary Wigman**. Minneapolis: University of Minnesota, 2006.

MARTHA Graham and company in American Document. **The Nation**, New York, 3 Sep. 1938. Music Division.

MARTHA GRAHAM SCHOOL OF CONTEMPORARY DANCE. Disponível em: <http://www.marthagraham.org>. Acesso em 23 dez. 2017.

MARTIN, J. **A dança moderna**. Tradução de Marcia Strazzacappa. **Revista Pró-Posições**, Campinas: v. 18, n. 1 (52), p. 229-259, 2007.

McCAUSLAND, E. Martha Graham finds new accent. **Springfield Republican**, Springfield, 16 Oct. 1938. Music Division.

McPHERSON, E. (Coord.). **The Bennington school of the dance: a history of writings and interviews**. Jefferson: McFarland, 2013.

MORGAN, B. **Martha Graham: sixteen dances in photographs**. 2. ed.. New York: Morgan & Morgan, 1980.

NHUR, A. Proposta cartográfica para balizar pesquisas em dança. **Anais do V Encontro Científico Nacional de Pesquisadores em Dança**. Natal, p. 721-734, 2017.

OLIVEIRA, J. S. Momentos de suspensão. In: FABRIS, M.; KRUGER, P. (Org.). **Imagem e história**. São Paulo: Beca, 2018.

PRICKETT, S. From workers dance to new dance. **Dance Research**. London, v. 7, n. 1, p. 47-64, 1989.

_____. Dance and the worker's struggle. **Dance Research**. London, v. 8, n.1, p. 47-61, 1990.

REYNOLDS, N.; McCORMICK, M. **No fixed points: dance in the twentieth century**. New Haven: Yale University, 2003.

ROPA, E. C. **A dança e o agit-prop: os teatros não teatrais na cultura alemã do início do século XX**. São Paulo: Perspectiva, 2014.

SIEGEL, M. B. Modern dance before Bennington: sorting it all out. **Dance Research Journal**, Cambridge, v. 19, n. 1, p. 3-9, 1987.

SNYDER, D. The most important lesson of our theater. **Ballet Review**, New York, v. 10, n. 4, p. 6-20, 1983.

STODELLE, E. **Deep song**: the dance story of Martha Graham. New York: Dance Horizons, 1984.

TERRY, W. **The dance in America**. 2. ed. New York: Harper & Row, 1956.

THE METROPOLITAN MUSEUM OF ART. Disponível em: <http://metmuseum.org>. Acesso em: 12 dez. 2017.

THORNTON, J. K. African dimensions of the Stono rebellion. **The American Historical Review**, New York, v. 96, n. 4, p. 1101-1113, 1991.

TOLL, R. C. Behind the blackface: minstrel men and minstrel myths. **American Heritage**, Rockville, v. 29, n. 3, p. 14-16, 1978.

TRACY, R. **Goddess**: Martha Graham's dancers remember. Pompton Plains: Limelight, 1997.

WILLIAMS, W. C. **In the American grain**. 2. ed. New York: New Directions, 2009.

ANEXO A – Programa do concerto de Martha Graham (9 out. 1938), p. 3-12

Yours for Keeps
on Victor Records
YOUR FAVORITE ORCHESTRAS
UNDER THE WORLD'S GREATEST
CONDUCTORS

The World's Greatest Artists are on Victor Records

Victor Records put practically the entire symphonic literature at your command. Toscanini, Ormandy, Stokowski, Koussevitzky, need be no farther away than the shelves which hold your Victor Albums. With Victor Records you can always enjoy the music you want, when you want it. Hear your favorite Victor recordings on one of the 15 new RCA Victorolas at your dealer's. Prices this year begin as low as \$14.95*

MUSICAL MASTERPIECE OF THE MONTH... "Pictures at an Exhibition" by Moussorgsky, played by the Philadelphia Orchestra, Eugene Ormandy, Conductor, Victor Album M-442 (AM-442 for automatic operation), 8 sides.....\$8.00.

Play Records Through Your Radio—Get \$29.95 value—in Victor Records and RCA Victrola Attachment—for \$14.95

Special offer gives you \$14.95 (List Price) RCA Victrola Attachment, \$9.00 in Victor Records of your choice, \$2.00 subscription to Victor Record Review, membership in Victor Record Society. RCA Victrola Attachment can be attached to any modern AC set.

RCA VICTROLA U-134-A

Record and radio entertainment in a distinguished 18th Century Cabinet

Has Gentle Action Automatic Record Changer... High Fidelity... Magic Voice... Crystal Pick-up... 16 tubes... 7-band radio... Electric Tuning for 8 stations. \$355.00*, (in mahogany \$365.00*) including \$9.00 worth of Victor Records, membership in Victor Record Society, RCA Victor Master Antenna. Other automatic Victrolas as low as \$185.00*.

FOR FINER RADIO PERFORMANCE... RCA VICTOR RADIO TUBES.

Listen to the "Magic Key of RCA" every Sunday, 2 to 3 P. M., E. S. T., on the NBC Blue Network.

You can buy RCA Victorolas on C.I.T. easy payment plan. Any radio instrument is better with an RCA Victor Master Antenna. *Prices f.o.b. Camden, New Jersey, subject to change without notice.

RCA Victrola

Combines Record and Radio Entertainment

A SERVICE OF THE RADIO CORPORATION OF AMERICA

CARNEGIE HALL PROGRAM

5

Now Available Individually!
THE GOLDEN TREASURY OF OLD MUSIC
L'ANTHOLOGIE SONORE

An amazing collection of gramophone recordings of ancient musical masterpieces, ranging from the dances and Troubadour Songs of the Middle Ages to works by Bach, Handel, Mozart, Lully, Dufay, Janequin, Couperin, Byrd, Frescobaldi, Palestrina, etc. Indispensable to music schools and teachers; an "Open Sesame" to the tonal treasures of the past for every music lover.

Call or write for a complete list from
The Sole American Representatives

THE GRAMOPHONE SHOP, Inc.

"The World's Best Recorded Music"

18 EAST FORTY-EIGHTH STREET, NEW YORK CITY

WICKERSHAM 2-1876

CARNEGIE HALL PROGRAM

Season 1938-1939

FIRE NOTICE—Look around *now* and choose the nearest exit to your seat. In case of fire walk (not run) to *that* Exit. Do not try to beat your neighbor to the street.

JOHN J. McELLIOTT, Fire Commissioner

CARNEGIE HALL

Sunday Evening, October 9th, at 8:45.

NEW MASSES PRESENTS

MARTHA GRAHAM

and DANCE GROUP

LOUIS HORST, Musical Director

1. IMPERIAL GESTURELehman Engel
A Study in Arrogance
Martha Graham
2. FRONTIERLouis Horst
American Perspective of the Plains
Martha Graham
3. AMERICAN DOCUMENT
This is a Documentary Dance.
"Our documents are our legends—our poignantly near history,
our folk tales."

The music is composed by Ray Green
The choreography is by Martha Graham
The costumes are designed by Edythe Gilfond
The stage design is by Arch Lauterer
The assistant pianist is Norman Lloyd
The production assistant is Sophie Maslow

PROGRAM CONTINUED ON SECOND PAGE FOLLOWING

EMIL**HERRMANN**

RARE VIOLINS, Inc.

Moved to

130 WEST 57th STREET

You are cordially invited to visit
our attractive new studio

RCA VICTOR RECORDS

ALBUM M-253 (Set of 6 Records)
SYMPHONY No. 5, in E MINOR
(TSCHAIKOWSKY)
STOKOWSKI—PHILA. ORCHESTRA

LIBERTY MUSIC SHOPS

450 Madison Ave. at 50th St. • 795 Madison Ave. at 67th St.
10 East 59th St. (Savoy Plaza)

BALDWIN TODAY'S GREAT PIANO

Used exclusively by such famous artists as

BACHAUS • BAUER • BORI • BOGUSLAWSKI • ECHANIZ • ERICOURT
GIESEKING • GOOSSENS • ITURBI • KELBERINE • JOHNSON
LHEVINNE • MASON • PONS • ROSENTHAL • SCHMITZ
SLENCZYNSKI • SZIGETI • P. WITTGENSTEIN • WHITHORNE

BALDWIN PIANOS • 20 EAST 54th STREET

Baldwin, also the Acrosonic, Hamilton and Howard Pianos

6

CARNEGIE HALL PROGRAM

Children develop a deeper appreciation of music

WITH A HAMMOND ORGAN IN THE HOME

Children find endless delight in the Hammond organ's variety of tonal colors. It's *fun* to hear their favorite melodies rendered first by one instrumental voice and then another. And all the time their interest is leading them—*educating* them—into real appreciation and understanding.

A small down payment delivers the Hammond and its small size makes it thoroughly practical, even for apartment living rooms. Drop in soon and let us demonstrate this fascinating instrument.

The Hammond Studios, 50 W. 57th Street.

\$1275 and up, f. o. b. New York—slightly higher for large installations.

THE HAMMOND ORGAN

RICHARD COPLEY
presents for the first time in New York
3 Subscription Recitals devoted
exclusively to the Piano Music of

Mozart and Brahms

by

**FRANK
SHERIDAN**

AMERICA'S OUTSTANDING PIANIST

TOWN HALL

Wed. Evgs., Nov. 2, Dec. 7, 1938
and Jan. 4, 1939

Programs will include MOZART: Three Sonatas, Three Fantasias, Three Rondos, Romance and other short compositions. BRAHMS: Sonata in F minor, Haendel Variations, Paganini Variations (both books), Intermezzi, Capriccios, Rhapsodies, Ballades and short compositions.

Subscription Rates (tax incl.)

Boxes \$39.60; Orchestra \$5.50;

Balcony \$3.30, \$2.20.

Single Tickets (tax incl.)

Boxes \$16.50; Orchestra \$2.20;

Balcony \$1.50; \$1.10.

Orders now being taken at office
of the Management

RICHARD COPLEY
113 West 57th St., New York, N. Y.

(Steinway Piano)

CARNEGIE HALL

Monday Eve., November 7th
at 8:45

**FRANK
BISHOP**

PIANIST

with

LEON BARZIN

and his

AMERICAN ORCHESTRA

of 75 Men in an Evening of
THREE CONCERTI

- (1) Bach D minor
- (2) Schumann A minor
- (3) Rachmaninoff C minor

SCALE OF PRICES: (Tax incl.)

Lower Tier Boxes \$26.40; Upper Tier

Boxes \$17.60; Parquet \$2.20, 1.65, 1.10;

Dress Circle 83c; Balcony 55c, 40c.

Steinway Piano

Management: **Annie Friedberg**
Fisk Building

250 West 57th Street, New York

CARNEGIE HALL PROGRAM

7

NEW MODES...in hair, face and figure

Now is the time to come to Elizabeth Arden's Salon...to correct your silhouette...to get a new coiffure...to perfect every detail of your beauty for the new season and the new clothes...Exercise, for posture or for slenderizing, individually or in

classes...Body Massage, Giant Roller, Ardena Baths, to give your figure slim roundness...Face Treatments, Firmo-Lift, Intracellular Mask, to regroom your skin...and, of course, an Elizabeth Arden coiffure, upswept or cleverly transitional.

Elizabeth Arden

691 FIFTH AVENUE, NEW YORK, PLAZA 3-5846

© 1938 EA

PROGRAM CONTINUED

The *Form of the Piece* is patterned freely after an American Minstrel Show

The Characters are:

The Actor as Interlocutor
Houseley Stevens, Jr.

The End Figures

Anita Alvarez
Thelma Babitz

The Chorus

Dance Group
Led by Sophie Maslow

The Principals

Erick Hawkins
Martha Graham

The Dance Procedure is:

Entrance - "Walk Around"

Part I Declaration

Part II Indian Episode
Native Figure
Martha Graham
Lament for the Land
Dance Group

Part III Puritan Episode
Erick Hawkins
Martha Graham

PROGRAM CONTINUED ON SECOND PAGE FOLLOWING

RCA VICTOR RECORDS

ALBUM M-417 (Set of 5 Records)
SYMPHONY No. 6 in F MAJOR
(BEETHOVEN)
Toscanini—B. S. C. Symphony Orch.

LIBERTY MUSIC SHOPS

450 Madison Ave. at 50th St. • 795 Madison Ave. at 67th St.
10 East 59th St. (Savoy-Plaza)

RUSSIAN TEA ROOM RESTAURANT

150 W. 57 ST. (SMALL BUILD.)
New Exclusive "BOYAR ROOM"
LUNCHEON AFTERNOON TEA DINNER
OUR BAR For Quality Variety AFTER THEATRE
RUSSIAN DRINKS
SOUND ABSORBING SYSTEM-AIR CONDITIONED

For space in CARNEGIE and

TOWN HALL Programs

Call

ALFRED SCOTT

CHELSEA 3-0334

156 FIFTH AVENUE, NEW YORK

BOOKS · RECORDS
INSTRUMENTS
RADIOS
PHONOGRAPHS
SHEET MUSIC
FOREIGN & DOMESTIC

MUSIC

G. SCHIRMER

3 EAST 43 · NEW YORK

TELEPHONE MURRAY HILL 2-8100

3 New VICTOR Releases
Ah, Perfido (Beethoven) by Kirsten Flagstad with Philadelphia Orch.
Selections from Siegfried (Wagner) by Leopold Stokowski, Frederick Jagel, Agnes Davis.
Symphony in F minor (Vaughan Williams) B. S. C. Symphony Orch.
Write for FREE booklet of VICTOR Red Seal Records.

VESEY MUSIC SHOP

67 VESEY ST. — CO. 7-5781

Records Shipped Anywhere

DOWNTOWN
NEW YORK'S
LARGEST
RECORD SHOP

8

CARNEGIE HALL PROGRAM

THE TOWN HALL ENDOWMENT SERIES

9th Season 1938-39

First New York Recital of Season — Wed. Evg., Nov. 9

NOVAES

PIANIST

First New York Recital of Season — Wed. Evg., Nov. 30

ROSA PONSELLE

SOPRANO

Only New York Recital of Season — Wed. Evg., Dec. 14

DON COSSACKS

Russian Male Chorus — SERGE JAROFF, Conductor

Wed. Evg., Jan. 11 — ROSALYN

TURECK

PIANIST

Winner of the "Town Hall Young Artist Award" for the most outstanding performance by an artist under 30 in Town Hall during the 1937-1938 season.

First New York Recital of Season — Wed. Evg., Jan. 25

TAUBER

LYRIC TENOR

Last New York Recital of Season — Wed. Evg., Feb. 15

HEIFETZ

VIOLINIST

Wed. Evg., Mar. 1—(Kreutzberg Will Give No Theatre Performances in New York Next Season)

KREUTZBERG

DANCER

Last Town Hall Recital of Season — Wed. Evg., Mar. 15

GIESEKING

PIANIST

PRICES FOR THE EIGHT EVENTS: \$14., \$17.50, \$20., (\$8. and \$10.50 subscriptions sold out). Tickets for individual events, if available, will not be placed on sale until Nov. 2. Make checks payable to TOWN HALL ENDOWMENT SERIES and mail to: Box 11, The Town Hall, Inc., 123 West 43rd Street, New York, N. Y.

★ NBC ARTISTS SERVICE ★
announces

TOWN HALL
Five Monday Evenings
October 10 - 17 - 24 - 31 - November 7

ZIMBALIST

assisted by VLADIMIR SOKOLOFF at the piano
in a series devoted to all the sonatas for violin
and piano by

BACH - BEETHOVEN - BRAHMS

First time in New York

Subscriptions: Orchestra \$11, \$8.80, \$6.60.

Balcony \$6.60 and \$4.40 tax included
(Steinway Piano)

TOWN HALL
A Series of Six Concerts
Oct. 11-30, Nov. 29, Dec. 11, Jan. 9, Feb. 6, Evgs.

MUSICALARTQUARTET

Tracing the development of string quartet music
from the early 18th century to the present time

Subscriptions: Orchestra \$13.20, \$9.90, \$5.50.

Balcony \$5.50, \$4.00 and \$2.75 Tax included

TOWN HALL
Wednesday Evening, October 12th, at 8:30
First New York Recital

LUCIENNE DELFORGE

PIANIST

Debussy - Franck - Ravel - Poulenc - Roussel
Pierne - Schumann
(Steinway Piano)

TOWN HALL
Sunday Afternoon, October 16th, at 3

KATHERINE BACON

PIANIST

Bach-Busoni - Bach - Beethoven - Chopin
Schumann
(Steinway Piano)

TOWN HALL
Saturday Afternoon, October 29th, at 3

ERICA MORINI

VIOLINIST

Vivaldi-Respighi - Viotti - Bach - Sarasate
Wieniawski
(Steinway Piano)

TICKETS NOW ON SALE AT TOWN HALL BOX OFFICE

CARNEGIE HALL PROGRAM

9

4 HOURS IN THE SADDLE AND

a Dubonnet Cocktail before you dine.
What a grand way to start a meal.
This great French appetizer, made of
fine wines deftly blended, is neither
too sweet nor too dry. It's delicious!

DUBONNET

APERITIF WINE — ALCOHOL 18% BY VOLUME — COPR. 1938, SCHENLEY IMPORT CORP., N. Y.

PROGRAM CONCLUDED

Part IV Emaneipation Episode

Group Dance

Duet

Erick Hawkins
Martha Graham

Part V The After Piece

Cross Fire - Cakewalk

1938

Jane Dudley, Sophie Maslow, Marie
Marchowsky and Erick Hawkins

Declaration

Finale and Exit - "Walk Around"

DANCE GROUP

Anita Alvarez, Thelma Babitz, Ethel Butler, Jane Dudley, Nelle
Fisher, Nina Fonaroff, Natalie Harris, Marie Marchowsky,
Sophie Maslow, Marjorie G. Mazia

ASSISTANT DANCE GROUP

Betty Bloomer, Jean Campbell, Charlotte Chandler, Elizabeth
Halpern, Betty Garrett, Jane McLean, Kaya Russell, Elizabeth
Sherbon, Margaret Strater, Lillian Willis, Collin Wilsey,
Mildred Wirt

Erick Hawkins appears through the courtesy of Lincoln Kirstein,
Director of the Ballet Caravan.

Grateful acknowledgment is made to
Francis Fergusson for his assistance.

Concert Management: FRANCES HAWKINS
11 West 42nd Street, New York, N. Y.

For New Masses: Tiba Garlin

Steinway Pianos

cocktails, maestro, please!

Schrafft's serve only quality liquors, of course, but
that's only half the story. Your cocktails are pre-
pared by masters of that fine art!...Ice cream
sodas at their finest, too—and luncheon, dinner
and supper. Come before and after the concert!

SCHRAFFT'S

220 WEST 57TH STREET

CARL FISCHER, INC.

ACROSS THE STREET

A New

CARL FISCHER MUSIC STORE

"In New York's Music Center"

All the music heard here
is available, if published,
at both the Carl Fischer
Music Stores.

119 WEST 57th ST.

MUSIC OF PUBLISHERS

OR 7th ST. & 4th AVE.

VIOLINISTS

Write for *Free Booklet*
"OCCUPATIONAL DISORDERS
OF THE VIOLINIST"

by HAROLD EISENBERG, author of
"The Art & Science of Violin-Playing"

Violin Instruction

1645 GRAND CONCOURSE, N. Y. C.
LUdflow 7-5528

Chesterfield Cigarettes

On sale in Buffet and Ladies' Rooms
off of Parquet and First Tier Boxes.

RCA VICTOR RECORDS

ALBUM M-417 (Set of 5 Records)
SYMPHONY No. 4 in F MAJOR
(BEETHOVEN)

Toscanini—B. C. Symphony Orch.

LIBERTY MUSIC SHOPS

450 Madison Ave. at 50th St. • 795 Madison Ave. at 67th St.
10 East 59th St. (Savoy-Plaza)

Distinctive Eye Glasses & Spectacles

Gall & Sembke, Inc

OPTICIANS

7 EAST 48th STREET, N. Y.

(Just East of Fifth Ave.)

Opera Glasses, Oxfords

Lorgnettes, Binoculars,

Field Glasses, Thermometers,

Kodaks, Projectors

and Supplies

Established 1842

45 years of dependable service

10

CARNEGIE HALL PROGRAM

COLUMBIA CONCERTS CORPORATION of
COLUMBIA BROADCASTING SYSTEM
announces

TOWN HALL
 Thursday Evening, October 13, at 8:30

**ALEXANDER
 HARSANYI**
 Violinist

assisted by **Arpad Sandor** at the Piano
Steinway Piano

Division:
 Concert Management Arthur Judson, Inc.

TOWN HALL
 Friday Evening, October 14, at 8:30
 First New York Recital

**HENRY
 JACKSON**
 Pianist

Steinway Piano

Division:
 Concert Management Arthur Judson, Inc.

TOWN HALL
 Saturday Afternoon, October 15, at 3

**MACK
 HARRELL**

Baritone

Coenraad V. Bos at the Piano
Steinway Piano

Division:
 Concert Management Arthur Judson, Inc.

TOWN HALL
 Tuesday Evening, October 18, at 8:30
 First New York appearance this Season

**LOTTE
 LEHMANN**

SONG RECITAL

All Hugo Wolf Program

Paul Ulanowsky at the Steinway Piano
 Tickets: \$1.10 to \$2.20 NOW at Box Office

Division:
 Metropolitan Musical Bureau, Inc.

TOWN HALL
 Friday Evening, October 21, at 8:30

**Michael
 ROSENKER**
 VIOLIN RECITAL

Milton Kaye at the piano
Steinway Piano

Division:
 Concert Management Arthur Judson, Inc.

TOWN HALL
 Sunday Afternoon, October 23, at 3

**BERYL
 RUBINSTEIN**
 PIANO RECITAL

Steinway Piano

Division:
 Concert Management Arthur Judson, Inc.

CARNEGIE HALL
 Monday Evening, October 24, at 8:30

**MISCHA
 VIOLIN**

VIOLIN RECITAL

Milton Kaye at the Piano
Steinway Piano

Division:
 Concert Management Arthur Judson, Inc.

TOWN HALL
 Wednesday Evening, October 26, at 8:30

**Elizabeth
 WYSOR**

CONTRALTO

Edward Hart at the piano

Lamar Stringfield, flautist

Tickets: \$2.20, \$1.65, \$1.10, 83c, 40c.

Boxes \$16.50.

Steinway Piano

Division: **Haensel & Jones**

Announcing the
HUROK CARNEGIE HALL SERIES
 for 1938-39
8 EVENTS BY 8 FAMOUS
ARTISTS and ORGANIZATIONS

BALLET RUSSE DE MONTE
 CARLO

OCT. 18th at the METROPOLITAN OPERA HOUSE
 New Productions—Symphony Orchestra

MARIAN ANDERSON

DEC. 6th Fourth Triumphant Season

PHILADELPHIA ORCHESTRA

JAN. 3rd . . . MISCHA LEVITZKI, Soloist; ORMANDY, Cond.

JOHN CHAS. THOMAS

NOV. 23rd Return Engagement

ARTUR RUBINSTEIN

APRIL 4th Sensational Polish Pianist

ARGENTINITA & ENSEMBLE

JAN. 16th Queen of Spanish Dancers

NATHAN MILSTEIN

FEB. 7th Brilliant Russian Violinist

MARTINELLI

MARCH 15th One of the great tenors of our time

ORCHESTRA, A thru S \$17.60 each seat
 ORCHESTRA, T thru EE 14.30 " "
 DRESS CIRCLE, Sec. D, E, F . . . 14.30 " "
 DRESS CIRCLE, Sec. A, B, C, G, H, J . . 11.00 " "
 BALCONY, Sec. B, C, D, E, F, G . . 11.00 " "
 BALCONY, Sec. A, H, N, M, L, K, J . . 6.60 " "
 BOXES, first tier 22.00 " "
 BOXES, second tier 17.60 " "

(Prices Include Tax)

ALL Are
 Evening Events

★ ★ ★

BALLET RUSSE

performance at the

METROPOLITAN

OPERA HOUSE

→ SEATS OF LAST SEASON'S SUBSCRIBERS WILL BE HELD UNTIL MAY 1st ←
 New Subscriptions filled in order of receipt — MAIL ORDERS NOW

Order Blank

HUROK ATTRACTIONS, INC., Room 523
 30 Rockefeller Plaza, New York

Please send me subscriptions at \$
 each to the Hurok Carnegie Hall Series.

(Name)

(Address)

Make checks payable to Hurok Attractions, Inc.

"Sign up with these
... you could
man a fleet with the fellows
asking for Chesterfields today!"

Millions of smokers are signing up
 with Chesterfields...glad to find a cigarette
 that has what they want...

refreshing MILDNESS
better TASTE
pleasing AROMA

And here's why... Chesterfields give you
the best ingredients a cigarette can have...
mild ripe tobaccos and pure cigarette paper.

PAUL WHITEMAN
Every Wednesday Evening
 GEORGE GRACIE
 BURNS ALLEN
Every Friday Evening
All C. B. S. Stations

EDDIE DOOLEY
 Football Highlights
Every Thursday and Saturday
52 Leading N. B. C. Stations

Copyright 1938,
 LIGGETT & MYERS
 TOBACCO CO.

They Satisfy.. with MORE PLEASURE
 for millions

ANEXO B – Libreto de **Documento Americano** (1942)

THEATRE ARTS MONTHLY

September 1942.

Dance Libretto

American Document, by Martha Graham

THE DANCE is expression in movement, usually with no word spoken. The dancer translates ideas into line and form, and a dance scenario or libretto is only a statement of the idea and a diagram of the movement through which it is expressed. It can be set down in a program note. Like the silent film, the wordless dance has a purity and an intensity of expression all its own. Yet there are certain things dance can say better when, like the sound film, it is complemented by words and the eloquence of the voice.

In the particular form of theatre dance that Martha Graham has developed in such works as *American Document* and *Letter to the World*, the spoken word is an integral part of the dance. Sometimes the movement evokes the words; sometimes the voice calls forth the patterns of the dance; and sometimes the two play back and forth in dramatic counterpoint. The result is a new kind of dance-play which, without losing any of the unique quality of dance, admits feelings and ideas that are more subtle and more dramatic. One of the interesting things about *American Document* in this connection is the way the idea came to Martha Graham. She had been listening to the vicious and terrifying words sent over the air from the Axis countries. It occurred to her that our own country — our democracy — has words, too, with power to hearten men and move them to action. The words she remembered are in this libretto; the dance that came out of these words is one of today's masterworks.

The portions of the spoken script printed in italics were taken from the following: *The Declaration of Independence*; Red Jacket of the Senecas; Jonathan Edwards; *Song of Songs*; Lincoln's *Gettysburg Address*; *The Emancipation Proclamation*; *The Second Inaugural Address*; Thomas Paine; John Wise; Francis Fergusson.

American Document

MARTHA GRAHAM

This is a documentary dance. 'Our documents are our legends — our poignantly near history — our folk tales.'

The music is by Ray Green.

The choreography is by Martha Graham.

The 'form of the piece' is patterned freely after an American Minstrel Show.

The characters are:

The Actor as Interlocutor.

The End Figures.

The Chorus — a dance group and leader.

Two Principals.

Entrance: Walk Around; Cross-Fire.

The entire company enters and proceeds by definite dance pattern, the *Walk Around*, to full-stage assembly facing the audience where a bow is enacted in canon, finishing with the Principals. The Interlocutor steps forward and speaks.

Ladies and Gentlemen, good evening.

This is a theatre.

The place is here in the United States of America.

The time is now — tonight.

The characters are:

The dance group, led by Sophie,

You, the audience,

The Interlocutor — I am the Interlocutor,

And Erick and Martha.

He steps back into place and the music resumes. The company exits as they entered, leaving Martha and Erick facing each other from the extreme upstage corners. There follows a *Duet of Greeting* to music but interspersed with a drum roll to continue the feeling of the *Walk Around*. As they exit, the company re-enters in the *Cross-Fire*.

This is a group movement of strong, affirmative action using leaps to enter and exit. At its conclusion the Interlocutor speaks.

These are Americans.

Yesterday — and for days before yesterday —

One was Spanish,

AMERICAN DOCUMENT

One was Russian,
One was German,
One was English.
Today these are Americans.

First Episode: Declaration

An American —
What is an American?

As he speaks, a girl walks simply across the stage and stops part way across, facing the audience as though listening.

1776 —

Five men wrote a document.
Its name rings like a bell.
Here it comes:
Declaration!

To a snare-drum roll the two End Figures run swiftly diagonally across the stage three times, finishing downstage right and left corners. They beat the foot lightly throughout the next lines.

In CONGRESS, July 4th, 1776, the unanimous declaration of the thirteen United States of America:

We hold these truths to be self-evident: That all men are created equal; that they are endowed by their Creator with certain unalienable rights; that among these are life, liberty, and the pursuit of happiness; that to secure these rights governments are instituted among men, deriving their just powers from the consent of the governed.

We, therefore, the Representatives of the United States, do solemnly publish and declare that these united colonies are, and of right ought to be, free and independent states. And, for the support of this Declaration, we mutually pledge to each other, our lives, our fortunes, and our sacred honor.

During these lines the members of the group enter singly and by a simple walk take their places facing the audience. This walking action begins with three girls opening the curtains of the backdrop to make three doorways on the line, 'In Congress', etc. The centre girl begins to walk forward on the line, 'That they are endowed'. The girl on stage left walks forward on 'that among these'. The third girl walks forward on 'that to secure'. The rest of the company flows slowly across the stage. Everyone is still on the lines, 'And for the support', etc., when Sophie and Erick walk forward and take their places downstage centre for the *Dance of Declaration*. This dance finishes with all leaving the stage, Sophie and Erick last.

Second Episode: Occupation

The Interlocutor crosses from stage right to left, speaking.

America — what is America?

It is a great continent, a new world.

THEATRE ARTS

*I do not remember,
 You do not remember
 The flock of pigeons in the virgin forests
 Between the bayous and the Great Lakes:
 We do not remember the Indian prairie
 Before these states were.
 But my blood remembers,
 My heart remembers.
 It beats as a drum sometimes, to words —
 Listen,
 Here they come:
 Mississippi, Susquehanna, Allegheny, Monongahela, Pottawatomie . . .*

At the first name, Martha enters centre back, walks slowly forward on the rest of the names until centre stage is reached. The Interlocutor exits as the solo dance of the *Native Figure* begins. It finishes downstage centre with the dancer kneeling, facing front. The Interlocutor enters at the back.

1811 —

The words of Red Jacket of the Senecas —
 Lament for the land.
Listen to what we say.

The group enters one at a time, Martha leaves and they finish entrance by kneeling in the final position of her dance. As the Interlocutor speaks, the group dances. There are times when he is silent or the dancers are still.

Listen to what we say.

*There was a time when our fathers owned this great island.
 Their seats extended from the rising to the setting sun.*

Listen to what we say.

*But an evil day came upon us. Your forefathers crossed the Great Waters,
 and landed on this island. They found friends, not enemies. They asked
 for a small seat. We granted their request, and they sat down among us.*

Listen to what we say.

*Our seats were once large and yours were small. You have now become a
 great people, and we have scarcely a place left to spread our blankets.*

Listen to what we say.

They wanted more land . . .

They wanted our country.

Listen to what we say.

You have got our country.

On the final lines the dancers exit as they entered. When the last dancer has disappeared, the Interlocutor leaves in silence.

Six dancers enter immediately with the Interlocutor in the *Walk Around* of the opening dance. They exit, leaving him back centre.

From the book *Martha Graham* by Barbara Morgan (copyright by Duell, Sloan & Pearce)

Martha Graham in the solo dance of the Native Figure

Third Episode: The Puritan

An American —

What is an American?

Martha and Erick enter upstage left.

1620 —

A wooden boat grates on the new shore.

Guns in the Indian wilderness.

A stiff-necked generation claims the land,

Claims the Lord,

Denying the tender creature.

1741 —

Jonathan Edwards speaks:

Listen:

The Interlocutor walks forward as though delivering a judgment.

From the book Martha Graham by Barbara Morgan (copyright by Duell, Sloan & Pearce)

Martha Graham Dancers in Lament for the Land

We may read in men's foreheads as soon as e'er they are born the sentence of Death. And we may see by men's lives what hellish hearts they have.

The figures of the man and woman walk hand in hand diagonally across toward the Interlocutor who stands downstage right.

I am my beloved's

And his desire is toward me.

The following speeches from Jonathan Edwards and *Song of Songs* are woven into and around the dance to suggest the conflict that took place in Puritan hearts when faced with the choice of a simple life or an angry life of denial.

Death comes hissing like a fiery dragon with the sting on the mouth of it.

*Let him kiss me with the kisses of his mouth,
For thy love is better than wine.*

God shall set himself like a consuming, infinite fire against thee, and tread thee under his feet, who has by sin trod Him and His glory under foot all thy life.

How beautiful are thy feet in sandals,

O Prince's daughter.

Who is she that looketh forth as the morning,

Fair as the moon,

Clear as the sun,

Terrible as an army with banners.

Then shall God surrender thy forsaken soul into the hands of devils, who being thy jailers must keep thee till the great day of account.

From the book *Martha Graham by Barbara Morgan* (copyright by Duell, Sloan & Pearce)

Martha Graham and Erick Hawkins in Puritan Episode

*Set me as a seal upon thine heart,
As a seal upon thine arm.
For love is as strong as Death,
A very flame of the Lord.
Sinners in the hands of an angry God!
I am my beloved's
And his desire is toward me.*

The two dancers leave together, centre back. The Interlocutor exits downstage. Six dancers enter in the *Walk Around* and exit. The Interlocutor enters alone.

Fourth Episode: Emancipation

The United States of America — what is it?
It is a nation of states.

From the book Martha Graham by Barbara Morgan (copyright by Duell, Sloan & Pearce)

Martha Graham in concluding Dance of Declaration

A state — what is it?
 It is a unit in a nation of states.
 Group begins to enter singly.
 One state has mountains,
 One state has no mountains.
 One state has sea,
 One state has no sea.
 One state has corn,
 One state has gold,
 One state has cotton.
 Once, more than one state had slaves.
 The last dancer takes her place in the three lines that have formed
 centre stage.
 Now, no state has slaves.
 Now every state has one deep word.
 Here it comes:

AMERICAN DOCUMENT

Emancipation!

Here follows the group in the dance *Emancipation*. Part way through the dance there is a pause. The Interlocutor speaks.

1863—

That government of the people, by the people, and for the people shall not perish from the earth.

The dance resumes. At the end, the group finishes in a semicircle, looking up in an ecstatic gesture, both arms spread to the side. The Interlocutor speaks.

I, Abraham Lincoln, President of the United States, on this first day of January, in the year of our Lord one thousand, eight hundred and sixty-three, do order and declare: that all persons held as slaves shall be then, thenceforward and forever free.

The group exits as Martha and Erick enter upstage opposite each other. There is an ecstatic *Duet*, and they exit centre back. Six dancers enter in the *Walk Around* and exit.

Fifth Episode: Hold Your Hold!

The Interlocutor enters and as he enters, he speaks.

O Ye that love mankind! . . .

Freedom has been hunted round the globe.

Three women enter upstage right in an attitude of sorrow, accompanied by a slow, low drum beat. They dance throughout the following lines.

1942 —

Listen to what we say.

We are three women.

We are three million women.

We are the mothers of the hungry dead.

We are the mothers of the hungry living.

We are the mothers of those to be born.

Listen to what we say.

Ours is a lament for the living.

We are three women.

We are three million women.

We are the mothers of the hungry dead.

We are the mothers of the hungry living.

We are the mothers of those to be born.

Listen to what we say.

Ours is a lament for the living.

We are three women.

We are three million women.

They walk off in silence. Erick enters from opposite side, seeming to be about to follow them off. Instead he turns in centre stage. The Interlocutor speaks.

THEATRE ARTS

*Brethren, ye have been called unto Liberty.
Therefore, HOLD YOUR HOLD, brethren!*

The drum beat begins faster than for the Three Women. The man dances to this small, dry drum beat and to the words the Interlocutor speaks.

This is one man.
This is one million men.
This man has a faith.
It is you.
This is one man.
This is one million men.
This man has a fear.
It is you.
This is one man.
This is one million men.
This man has a need.
It is himself,
And you.

Erick exits on the last lines. The Interlocutor speaks directly to the audience.

With malice toward none, with charity for all, with firmness in the right as God gives us to see the right, let us strive to finish the work we are in . . . to do all which may achieve and cherish a just and lasting peace among ourselves and all nations.

Martha enters for the *Dance of Invocation*. She finishes stage centre where Erick joins her. The group enters to the beat of their own feet without music, and the Interlocutor speaks.

America! Name me the word that is courage.
America! Name me the word that is justice.
America! Name me the word that is power.
America! Name me the word that is freedom.
America! Name me the word that is faith.
Here is that word —
Democracy!

There follows a dance by the entire company similar to the *Dance of Declaration* at the beginning of the piece. The company exits except for Martha and Erick, who are in opposite corners of the stage. As they exit, the Interlocutor speaks.

That government of the people, by the people, and for the people shall not perish from the earth.

The entire company enters in the *Walk Around*. They stop in full stage. The Interlocutor steps two paces forward and speaks.

Ladies and gentlemen, may we wish you goodnight.

The entire company exits as the curtain falls.

ANEXO C – Na sequência, o convite para participação no Festival de Dança da abertura dos Jogos Olímpicos de Berlim de 1936 enviado pelo Ministério da Propaganda alemão à Martha Graham e a resposta de Martha Graham para Rudolf von Laban, com as respectivas traduções.

Sra. M. Graham,

Enviamos para você no final do ano passado o convite para a Competição Internacional de Dança por ocasião da XI Olimpíada de Berlin em 1936. Um convite semelhante foi enviado à América através do Sr. Frederick W. Rubien à Broadway, 233, Nova Iorque e gostaríamos de recomendar que você contate o Sr. Rubien para que possamos receber o mais breve possível as inscrições para a Competição Internacional de Dança.

O prazo de inscrição é 1 de abril de 1936.

Com saudações alemãs

Dança Cênica Alemã (assinatura não identificada)

OBS: Lê-se na parte superior, à mão, em inglês: Não posso aceitar o convite. Carta anexa. M.G.

Por ocasião da celebração do XI. Olimpíada de Berlin em 1936 convidamos você para uma Competição Internacional de Dança, que será realizada na semana anterior ao festival, de 15 a 30 de julho.

Os trabalhos de dança selecionados da competição serão mostrados no quadro artístico dos Jogos Olímpicos nos primeiros dias de agosto.

As condições da competição estão incluídas.

A participação é por sua conta. Acomodações e refeições baratas serão fornecidas, assim como os participantes terão os mesmos benefícios nas ferrovias e linhas de navegação que os participantes nos Jogos Olímpicos.

Berlim, setembro de 1935.

Ministro da Educação Pública e da Propaganda do Reich (J. Goebbels)

Presidente do Comitê Organizador dos XI Jogos Olímpicos de Berlim em 1936
(assinatura não identificada)

Presidente da dança cênica alemã (Rudolf von Laban)

Caro Sr. Laban,

Devo recusar seu convite para participar do festival internacional de dança em Berlim neste verão.

Eu acharia impossível dançar na Alemanha nesse momento. Tantos artistas que eu respeito e admiro foram perseguidos, foram privados de seu direito ao trabalho, e por razões tão insatisfatórias e ridículas, que considero impossível me identificar, aceitando o convite, com o regime que essas coisas possíveis.

Além disso, parte do meu grupo de concertos não seria bem-vinda na Alemanha ou estava disposta a ir.

Essa recusa é direcionada apenas contra as práticas das autoridades e não reflete nos artistas alemães, por muitos dos quais tenho o maior carinho e respeito.

Atenciosamente,

Martha Graham