



VII Simpósio Nacional de História Cultural

HISTÓRIA CULTURAL: ESCRITAS, CIRCULAÇÃO, LEITURAS E RECEPÇÕES

Universidade de São Paulo - USP

São Paulo - SP

10 e 14 de Novembro de 2014

RESENHAS DE L. S. VYGOTSKI SOBRE DANÇA: ENTRE O CLÁSSICO E O MODERNO

Priscila Nascimento Marques*

No terceiro número do periódico *Nach ponedielnik* de 1922 há uma resenha de Vygotski sobre turnê de Ekaterina Vassílevna Gueltser (1876-1962), uma das mais brilhantes primeiras-bailarinas do Teatro Bolchói, filha do mestre de balé Vassíli Gueltser. Ekaterina estudou na Escola Bolchói, onde se formou em 1894. Notabilizou-se por técnica harmoniosa combinada a grande talento expressivo e dramático, que se manifestava especialmente em papéis demi-caractère¹ (FARO, 1989, p. 164; KOEGLER, 1982, p. 170-1). Segundo Slonimsky, “seu virtuosismo na dança, particularmente na técnica *terre à terre*, combinava-se com grande expressividade e profundo significado. Gestos amplos e curvados, interpretação expressiva e movimentos temperamentais fortes eram característicos do seu estilo” (1960, p. 11). O mesmo autor descreve os movimentos das dançarinas do Bolchói como rápidos, expressivos e de interpretação eloquente.

Tal descrição do estilo de Gueltser é particularmente significativa no contexto dos debates sobre dança que emergiram na Rússia desde fins do século XIX, em especial no que se refere ao caráter expressivo da dança. Entre o movimento mecânico e artificial

* Doutoranda do programa de pós-graduação em Literatura e Cultura Russa da Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Sociais da Universidade de São Paulo. O presente texto é resultado da pesquisa de doutorado *O Vygotski incógnito: escritos de 1915 a 1923*. A pesquisa é financiada pela Capes.

¹ Estilo de balé que possui elementos da dança de caráter (que parte de danças folclóricas e nacionais), mas que é executado com passos baseados na técnica clássica.

e a interpretação de um personagem que expressa sentimentos, Gueltser parecia encontrar um meio-termo, que fez com que sua arte ganhasse ampla receptividade e apreço. A própria especialidade de Gueltser, o *démi-charactère*, é revelador sobre esse meio-termo. Para melhor compreender essa discussão, vale retomar brevemente a história e formação do balé russo, desde o trabalho de Petipa.

Marius Petipa (1818-1910) foi entre 1871 e 1903 o primeiro mestre de balé do Teatro Imperial de São Petersburgo. Criou um repertório de mais de 50 balés que ganharam fama internacional baseado nas tradições do balé italiano e francês. Estabeleceu uma precisão técnica e uma forma rígida, cerimonial que fez com que a dinâmica fosse marcada por “uma mecânica quase tão precisa quanto a de um relógio: uma coreografia acadêmica é como uma cerimônia de corte, com todas suas funções, submetidas a uma marcação imposta.” (BOURCIER, 2001, p. 221). Fundado em valores de clareza, harmonia, simetria e ordem, o balé acadêmico relega o conteúdo emocional a um segundo plano:

[...] o senso de ordem do balé clássico é demonstrado pela cristalização do *pas de deux*, que quase sempre tem uma estrutura bem definida nos balés de Petipa: o adágio de abertura para a bailarina e o parceiro é seguido por variações (solos) para cada dançarino. Ambos se juntam para o coda final, que é geralmente uma demonstração de pirotecnia. A bailarina é invariavelmente o ponto focal do *pas de deux*, e a função do dançarino é principalmente apoiar a dançarina e mostrar sua beleza. (AU, 1988, p. 62).

A geração seguinte, liderada por Mikhail Fokin, buscou reformar o balé com base nos seguintes princípios (divulgados em 1914 num artigo publicado no jornal *The Times*): 1) para cada novo balé deve ser criada uma nova forma de movimento, o coreógrafo não deve fixar-se em formas pré-estabelecidas; 2) a dança e a interpretação devem fazer sentido na expressão de uma situação dramática; 3) gestos convencionais só podem ser usados se forem condizentes com o estilo do balé, gestos com as mãos serão substituídos por movimentos do corpo todo; 4) o grupo é mais do que simples ornamento, a dança deve ser coletiva; 5) a dança não deve ser escrava da música ou da cenografia, está em pé de igualdade com as outras artes (cf. KOEGLER, 1982, p. 159; FARO, 1989, p. 152-3). Outro reformador do balé foi Aleksandr Gorsky (1871-1924), o qual foi fortemente influenciado por Stanislávski e procurou transpor as ideias deste para a dança. Para ele, os meios expressivos deveriam ser desenvolvidos ao máximo e cada balé deveria ter seu próprio idioma, seu objetivo era que “os dançarinos interpretassem seus papéis,

pois não podia vislumbrar uma imagem de balé sem personagens” (SLONIMSKY, 1960, p. 11; AU, 1988, p. 72). Apesar de não abandonar a técnica do balé acadêmico, ele propunha que a coreografia não se baseasse cegamente em tais técnicas e que elas fossem usadas conforme sua pertinência em relação ao tema do balé (AU, 1988, p. 72).

E assim o balé passa a se afastar da função de puro *divertissement*². Na segunda metade do século XIX o balé era, na Europa Ocidental, essencialmente um tipo de entretenimento:

O balé tinha que apresentar as belas linhas do corpo feminino, poses e grupos graciosos, mostras de virtuosismo e treinamento corporal [...] o balé em sua mais elevada manifestação não precisava de uma história. Não precisava ‘representar’ ou ‘conter’ algo [...] O resultado foi que o balé se tornou algo como um recital de fantasia. A diferença entre o balé e um programa de variedades era praticamente inexistente. Eles serviam ao mesmo propósito: ajudar as pessoas a passar o tempo com o menor esforço espiritual possível. Espetáculos deste tipo certamente agradam aos olhos. Mas eles não conseguem tocar o coração ou a mente (SLONIMSKY, 1960, p. 91-3)

Vygotski inicia sua resenha tratando do preconceito “populista-intelligent” em relação ao balé, segundo o qual esta arte se aproxima da indecência. Explica que o surgimento de tal preconceito está relacionado à sua suposta futilidade, extravagância e absurdo. Em contraposição a isso, surge a “dança natural” que introduz elementos dramáticos e movimentos corporais cotidianos. O principal nome da “dança natural” foi a americana Isadora Duncan (1877-1927), que excursionou pela Rússia, levando seu peculiar e polêmico estilo que tem na alma do artista, e não na frieza da técnica, a fonte dos movimentos. A verdade do artista precede a técnica e não o contrário, ou, como disse Duncan, “A vida é a raiz e a arte é a flor” (apud KURTH, 2004, p. 99). Para ela, o balé clássico russo representava “uma superação de dificuldades, um acrobatismo, um tipo de mecanismo complicado e torturante” (apud KURTH, 2004, p. 182), ou seja, uma arte artificial, inócua e vazia. A fonte do movimento deve ser o impulso interno que atua como força centrípeta a partir do tronco, do plexo solar, e não das pernas, como no balé clássico. Essa dança é chamada “natural”, pois está ligada à natureza, isto é, aos fenômenos naturais (movimentos das ondas e do vento), e às ações cotidianas como andar, correr e

² “Divertimento, diversão. Uma série de números chamados entrées, incluídos em um ballet clássico. Estas curtas danças são calculadas para exibir talentos de indivíduos ou de grupos de bailarinos.” (ROSAY, 1980, p. 75).

saltar, ou seja, o repertório de movimentos naturais dos seres humanos (AU, 1988, p. 89; KURTH, 2004, p. 99).

[...] a dança é, para ela, expressão de sua vida pessoal. "Desde o início, escreverá, apenas dancei minha vida". A técnica lhe parece sem interesse: fazer gestos naturais, andar, correr, saltar, mover seus braços naturalmente belos, reencontrar o ritmo dos movimentos inatos do homem, perdidos há anos, "escutar as pulsações da terra", obedecer à "lei da gravitação", feita de atrações e repulsas, de atrações e resistências", conseqüentemente, encontrar uma "ligação" lógica, onde o movimento não para, mas se transforma em outro, respirar naturalmente, eis seu método. Quanto aos temas de suas danças, inspiram-se na contemplação da natureza; será "onda, nuvem, vento, árvore". Sustenta sua inspiração com a melhor música clássica, porém não através do solfejo ou seguindo seu desenvolvimento: dela recebe emoções e as traduz pelo movimento. (BOURCIER, 2001, p. 248)

Assim, o balé clássico como um tipo de arte desprovida de um conteúdo definido constitui material pouco favorável à instrumentalização moral e pedagógica (como deseja a crítica populista-intelligent), uma vez que ele "nada expressa, nada relata, tampouco exprime alguma experiência psicológica concreta e determinada". Vygotski desenvolve essa ideia de indefinição por meio de um paralelo entre dança clássica e música, visto que ambas são capazes de extrapolar o "pequeno sentido anímico", ou seja, são artes que não se ligam necessariamente a um conteúdo concreto. A música vai além da onomatopeia, assim como a dança supera o caminhar, o correr e o saltar. Tal superação é o que permite à arte instaurar um universo plenamente *artificial*, regido por leis artificiais capazes de expressar o "grande sentido espiritual".

A defesa da autonomia do campo artístico não implica necessariamente em uma preferência pela dança clássica em detrimento da moderna, mas em uma rejeição da ideia de que a arte deve guardar um parentesco psicológico ou social com a realidade. Interessa a Vygotski o fato de a dança clássica abstrair os movimentos naturais, exigir um equilíbrio artificial e carregar em si uma lei interna própria. A passagem de Bourcier sobre o balé acadêmico russo segue uma linha de raciocínio bastante semelhante:

De onde vem a poesia, muitas vezes inegável, da escola acadêmica? Da própria dança. No academicismo, os passos – piruetas, *deboulés*, *fouettés*, *entrechats*, saltos de qualquer natureza, giros no ar – são levados ao extremo de sua beleza formal, de sua artificialidade. [...] o espectador é atacado, num primeiro momento, por uma sensação superficial, pelo espetáculo de proezas puramente físicas; dificilmente poderá deixar de aplaudir, mesmo antes do fim, uma sequência de trinta e dois *fouettés*; mas o verdadeiro artista acadêmico alcança regiões bem mais profundas; apresenta ao homem uma imagem ideal dele mesmo: a

imponderabilidade, o salto fora do tempo e do espaço, a gratuidade simbólica também são uma liturgia que o coloca em relação com o seu sonho permanente de alcançar, ao menos por um instante, a ilusão de ter se tornado um ser imortal. [...] A perfeição do movimento, por mais artificial que seja, é um trampolim que lança o espectador para além da aparência material. A verdadeira finalidade da escola acadêmica, que Petipa apenas desconfiava, é justamente o salto na pura poesia do movimento. (BOURCIER, 2001, p. 221-2)

Ao descrever o estilo de Gueltser, Vygotski fala em vigor, força, crueldade masculina, impressão do trágico. Reconhece em seus movimentos o voo de um pássaro pesado, sem a leveza e o caráter angelical típicos das bailarinas: “Acusam-na de brutalidade. Sua natureza não é o requinte elegante, nem a graça [...] em sua dança não há nenhum rastro daquela incorporeidade seráfica que, com suas asas, frequentemente pairava sobre o balé russo”. Essas são características que contradizem o ideal feminino na dança, segundo o qual tudo, dos movimentos ao figurino, é pensado para passar uma impressão de leveza, de ausência de esforço e criar uma figura feminina etérea (AU, 1988, p. 45).

Ao tratar novamente da relação entre o conteúdo e sua expressão na dança, Vygotski lança mão de nova comparação:

Da mesma forma que uma máquina mais pesada que o ar necessita de apoio e alça seu voo por meio da resistência, assim como o pássaro que empurra o ar, essa dança empurra em cada um de seus pontos aquele conteúdo substancial, de pantomima, que lhe foi transmitido e designado. Ela não assimila, mas o tempo todo *luta* contra uma representação concreta do cisne que morre, que está em sua base e constantemente joga com o *pathos* da distancia entre representação dramática, abstração e ascensão por meio da dança.

Ecos desse raciocínio aparecerão anos mais tarde, em *Psicologia da arte*, quando Vygotski retoma praticamente a mesma comparação ao falar da classificação das obras de arte em dois tipos: aeróstatos e aeroplanos. A obra-aeróstato alça voo por ser mais leve que o ar, ou seja, é levada para o alto não por conta própria, apenas flutua. A obra-aeroplano é mais pesada que o ar; tem uma característica que, em princípio, contraria a própria possibilidade de voar, porém é capaz de superar essa aparente impossibilidade e realizar o verdadeiro voo. Assim, “quando vemos com nossos próprios olhos que a superação do material é mais pesada que o ar, então experimentamos a verdadeira alegria do voo, aquela ascensão que propicia a catarse da arte” (VIGOTSKI, 2001, p. 287). A

noção de luta, do conflito entre elementos com propriedades intrínsecas contraditórias é fundamental para o pensamento vygotskiano e revela o caráter dialético que o sustenta.

No ano seguinte, o mesmo *Nach ponedielnik* (nº 47) trará outra resenha sobre dança assinada por Vygotski sob o título “Turnês de Utiôsov e Foregger”. Nikolai Ossípovitch Utiôsov (1895-1982), conhecido como Leonid Utiôsov, foi um ator e cantor de jazz de origem judaica. Nasceu em Odessa, onde iniciou sua carreira de ator. Em 1917 ganhou um concurso de música em Gomel e transferiu-se para Leningrado nos anos 1920. Nikolai Mikháilovitch Foregger (1892-1939) foi diretor, coreógrafo e fundador do estúdio Masterskaia Foregger (Mastfor).

Foregger estudou e desenvolveu gestos convencionais baseados nas pantomimas francesas e nas danças dos séculos XVII e XVIII. Estabeleceu-se em Moscou depois da revolução, onde inaugurou, em 1918 o Teatro das Quatro Máscaras que se baseava na literatura e no estilo da farsa medieval francesa e na *commedia dell'arte* dos séculos XVII e XVIII. Seus espetáculos contavam com as seguintes máscaras (tipos sociais) fixas: a comerciante com uma pasta (imagem satírica da mulher que fala apenas por meio de slogans); o intelligent-místico (cujo protótipo era Andrei Biélyi); o poeta-imagista (figura que está entre o poeta que trabalha o solo – Iessênin – e o *dandy*, como Marienhof e Cherchenevitch); o milionário; e o clown, que está sempre no caminho de todos. Apesar de ligar-se a formas anteriores, Foregger era um verdadeiro futurista, entusiasta do dinamismo, da hipérbole, das habilidades físicas e da destreza verbal (BRAUN, 2000, p. 87).

Na Mastfor teve como parceiro Vladímír Zakharovitch Mass (1896-1979), que se tornou o dramaturgo permanente da companhia. Mass se especializou em gêneros satíricos e na dramaturgia de formas breves; foi fortemente influenciado por Maiakovski, especialmente no que se refere à força da hipérbole e do grotesco em suas obras. Segundo Uvarova, Mass “confere alto valor ao humor, à piada [...] para ele, o riso nunca foi um objetivo em si mesmo. [...] colocou-se contra o humor festivo e o trocadilho sem princípios, apelou para a chacota saudável sobre a estagnação da consciência” (UVAROVA, 1983).

A multiplicidade de talentos de Foregger suscitou interesse dos contemporâneos e condizia com a ideia de síntese das artes em voga entre os artistas de vanguarda. Sua arte relaciona-se ao trabalho de Meyerhold pelo culto ao movimento, às formas plásticas e a substituição de imagens psicológicas por máscaras. Segundo Gordon, “por um curto

período, Foregger foi considerado, juntamente com Meyerhold, o maior proponente da cultura revolucionária soviética, que rejeitava tanto as formas imitativas quanto as expressivas por uma arte industrial, de precisão, baseada na cultura física e nos *entertainers* populares” (GORDON, 1975, p. 78). Em seus trabalhos entrecruzavam-se dança, circo, música, teatro, music-hall. Isso fez com que ele se tornasse um dos maiores nomes do chamado teatro de variedades (*estradni teatr*). *Estrad* (do latim *stratum*) era inicialmente utilizado para referir-se ao palco, à plataforma, isto é, ao local onde a apresentação acontece. Mais tarde, depois da revolução, a expressão *Estradni Teatr* passa a fazer referência a um tipo de teatro. Trata-se de uma expressão específica da língua russa (no Ocidente há formas mais ou menos equivalentes: music-hall, café-concerto, vaudeville, cabaré, show). São características desse tipo de arte a predominância dos gêneros discursivos e a influência do teatro dramático.

Nesse mesmo campo há ainda o teatro de miniaturas ou de teatro formas breves (*teatr miniatur; teatr malikh form*) que consiste em episódios curtos (monólogos, coplas³, esquetes), pequenas cenas com canto, coreografia ou diálogos; corresponde ao termo cabaré no Ocidente (UVAROVA, 1983, p. 2-4). Os espetáculos são formados por números independentes, que podem estar unidos pela figura do observador, por um tema que os atravessa ou um mestre de cerimônias. Segundo Uvarova, “a brevidade da ação exige máxima concentração dos meios expressivos. Daí o brilho, o exagero dos detalhes, a instantaneidade da personificação do ator. Tem especial significado a acentuação da hipérbole, do grotesco, da bufonaria e do excêntrico” (UVAROVA, 1983, p. 5). Para o crítico teatral e criador do teatro Espelho torto (*Krivoie zerkalo*) Kugel, as miniaturas são a saída para a crise do teatro contemporâneo:

Cupiditas rerum rovarum – a sede pelo novo, desconhecido, eis o que fascina mais que tudo. Mas o teatro contemporâneo, desconsiderando isoladas peças de talento, é entediante, pois não suscita curiosidade. Ao expectador não sobra espaço para a suposição. [...] A crise do teatro contemporâneo se expressa em tédio. O público se entedia com a apresentação das assim chamadas peças sérias, não por que elas são sérias, mas por que o drama contemporâneo é excessivamente prolixo para o espectador, excessivamente estendido para seu olhar sutil, excessivamente volumoso e arrastado para seu pensamento rápido, exageradamente explicativo, exato, descritivo, apurado. (KUGEL, p. 146-7)

³ Copla (do francês, couplet) são versos compostos pelo dramaturgo, destinados a serem musicados e cantados (GUINSBURG, 2009, p. 105).

O teatro de variedades é fortemente marcado por um caráter dual: contem elementos populares e pseudo-populares; espírito brilhante e agudeza pura, talentos originais e franca banalidade. Tal dualidade é o primeiro aspecto abordado por Vygotski em sua resenha, quando o crítico relata a impressão ambivalente suscitada no público pela turnê. Houve, de um lado, quem reprovasse o gênero e o tipo de humor que parecia um tanto ultrapassado. De outro, persistiam os entusiastas da agudez, da novidade e beleza da dança excêntrica. Para Vygotski, são as próprias turnês que alimentam ambas as opiniões e a verdade pode ser encontrada no meio do caminho entre elas.

Parecia-lhe óbvio o fato de que a frente teatral da esquerda estava em franca decadência, conclusão que o crítico expressa por meio da seguinte imagem: “como farelos que sobram na mesa depois do jantar, pequenos grãos de teatro excêntrico estão espalhados pela toalha não inteiramente limpa da turnê”. Outra imagem ainda, a de uma superfície inclinada, é utilizada por Vygotski para se referir ao próprio teatro de variedades. De fato, trata-se de uma arte que procura “elear” elementos baixos, populares, que foi capaz de tornar-se uma arte verdadeira, que se distingue da vulgaridade, do mero enfileiramento de números dispostos no programa como num cardápio de restaurante. Contudo, a direção dos movimentos desses elementos pela superfície inclinada inverteu-se, agora ela segue em sentido descendente, sem suportar o próprio peso, arrasta-se para baixo e torna-se não mais do que um número no programa de um café qualquer, “assim acontece: às vezes o carregador leva a carga, às vezes a carga leva o carregador”. Dessa forma, o teatro de variedades vivia na corda bamba entre o julgamento de que as formas breves não passam de entretenimento burguês, que ameaça a arte proletária, e a relativização desse julgamento, assim expressa por Ossip Brik “Por que o balé é aceito e o foxtrote não? Em que a nudez de Duncan é mais decente do que a de Goleizóvski?” (UVAROVA, 1983, p. 56), ou seja, o que faz do balé clássico como *divertissement* superior ao teatro de variedades?

Ao contextualizar a crise e diagnosticá-la com um efeito colateral da própria natureza do teatro de variedades, Vygotski recorre ao raciocínio que vê o veneno e a vacina com facetas da mesma substância. Para compreender onde ele identifica os pontos de maior potencial e originalidade da arte de Foregger e como essa discussão desemboca naquele mesmo embate acerca do balé clássico versus dança natural (tratado na resenha sobre Gueltser), vale retomar outros detalhes sobre a história da Mastfor e da dança das máquinas criadas por Foregger.

O teatro de variedades emerge como uma forma de entretenimento das grandes cidades. Não por acaso, seu surgimento em São Petersburgo e em Moscou coincide com o crescimento e aumento populacional desses centros. Também não é casual o fato de a industrialização e a mecanização aparecerem como temas dos espetáculos. Contudo, diferentemente do que se via nas obras de Chaplin e do expressionismo alemão, esse fenômeno era celebrado pelos artistas soviéticos. As novas tecnologias representavam uma possibilidade de emancipação do homem. Embebido por um espírito de entusiasmo, Foregger criou a cena “Trem”, na qual o movimento dos atores aliado a efeitos sonoros e de luz simulava o movimento de um trem. Tem-se, assim o embrião das *Dança das máquinas*, que obtiveram grande sucesso e foram levadas por Foregger para o exterior. Assim Uvarova descreve as cenas:

Inicialmente as combinações eram simples: cinco ou seis atores vestidos com macacões idênticos, enfileirados, colocavam as mãos no ombro de quem estava à frente e faziam diversos movimentos de ginástica. O ritmo dos movimentos, sua totalidade criavam a impressão de máquinas trabalhando, pistões, engrenagens, transmissões, e logo aparecia uma oficina de fundição inteira. As danças eram acompanhadas da “orquestra de ruídos” de B. Bera. Assim como a “dança das máquinas”, a ideia da criação da “orquestra de ruídos” foi sugerida por poeta e tradutor Valentin Parnakh, que chegara de Paris. (UVAROVA, 1983, p. 52)

Ao invés de crítica aos efeitos desumanizantes das máquinas, celebração da capacidade de dominar a natureza por meio da tecnologia (BRAUN, 2000, p. 90). Em tal celebração, os corpos humanos não se movem, eles funcionam: “a nova dança tenta expressar os movimentos mais gerais do corpo humano, um ritmo não mais individual, mas universal. Todos os gestos são transformados em funções parciais de um movimento total e estreitamente geometrizado” (Rene Fulop-Miller apud GORDON, 1975, p. 72). Assim, a estética de Foregger afasta-se das vertentes dramáticas psicologizantes; sua técnica exige do ator controle do próprio corpo, com se ele fosse sua ferramenta (MARKOV, 1976, p. 31). O nome dado por ele a esse treinamento é tafiatrenage, isto é, um sistema baseado na ideia de que o corpo é um instrumento controlado pela vontade dos dançarinos e que deve ser trabalhado em sua totalidade. A essência da dança moderna é a força, a agressividade, o esforço muscular, por isso faz-se necessário o desenvolvimento de habilidades como: controle dos movimentos, velocidade da memória plástica, atenção ao parceiro, colorido emocional, precisão, rapidez das reações, inventividade e ingenuidade (FOREGGER, 1976, p. 76). Essa doutrina fez com que

Foregger fosse associado à tendências formalistas do teatro soviético. Segundo Markov, Foregger

[...] proclama ao teatro sem enredo, que nasce do tempo e do ritmo da ação. Ele é o mais formal de todos os diretores formais de Moscou e do palco russo [...] Não estou profetizando, constato e asseguro: Foregger e Mass não são historiadores ou profetas no teatro atual. Eles são filhos da contemporaneidade. E por acaso isso é pouco?” (MARKOV, 1976, p. 55-6).

É precisamente nesta tendência formalista que Vygotski reconhece o maior mérito da arte de Foregger e das danças excêntricas em geral. Uma vez que o enredo dramático de tais peças “desempenha um papel secundário e subordinado nessa dança não figurativa e sem alma”, o avanço que elas trazem está no campo das inovações formais, que, no fim das contas, acabam por fazer da dança excêntrica uma irmã da dança clássica e parente distante da dança natural.

A luta contra o balé e a dança clássica ocorreu nos últimos vinte anos sob o signo da reforma da dança no sentido de sua psicologização (fortalecimento dos momentos dramáticos e mímicos) e naturalidade. A dança clássica incomoda por ser a língua pura das formas coreográficas, que não expressam nenhum pensamento concreto. Tanto Duncan quanto Fokin dramatizaram-na e conduziram sua elevada mecânica (acrobacia, artificialidade dos movimentos) ao sistema dos movimentos naturais (passo simples, corrida etc.).

Por mais paradoxal que possa parecer, as danças mecânicas de Foregger estão mais próximas da dança de Pávlova e Gueltser do que de Duncan. Elas são infinitamente mais primitivas e elementares do que os clássicos do balé, mas seu esforço básico é a dança do movimento puro. Elas frequentemente parodiavam e viram do avesso, como já observei, os procedimentos da dança clássica (o bailarino como apoio). À medida que essas danças consistem em pequenos dramas, eles não se elevam em relação às cenas do teatro de horror, ou seja, seu aspecto de enredo e de mímica não são de primeira classe: a morte, a vingança, o erotismo surgem do plano e da alma do *chantant* europeu. Mas esse não é o momento mais importante e determinante. Esse rosto contraído, hipnótico, imutável é apenas verniz. O próprio sistema de movimento, no qual se constrói a dança, é agudo, intenso, elétrico, revela realmente os novos gestos inesperados, súbitos, econômicos e matematicamente exatos da nossa época.

“Nós experimentamos e afiamos as armas”, formulou corretamente Mass.

REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

- AU, Susan. *Ballet & Modern Dance*. Londres: Thames and Hudson, 1988.
- BOURCIER, Paul. *História da dança no Ocidente*. São Paulo: Martins Fontes, 2001.
- BRAUN, Edward. *Futurism in the Russian Theatre, 1913-1923*. In: BERGHAUS, Günter (ed.). *International Futurism in Arts and Literature*. Berlim, Nova Iorque: de Gruyter, 2000.
- FARO, Antnio Jjoé; SAMPAIO, Luiz Paulo. *Dicionário de Balé e Dança*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 1989.
- FOREGGER, Nikolai; MILLER, David. *Experiments in the Art of the Dance*. *The Drama Review*. vol. 19, no. 1 (Post-Modern Dance Issue), 1976.
- GUINSBURG, J.; FARIA, J. R.; LIMA, M. A. *Dicionário do teatro brasileiro: Temas, formas e conceitos*. São Paulo: Perspectiva, 2009.
- GORDON, Mel. *The dance of the machines*. *The Drama Review*. vol. 19, no. 1 (Post-Modern Dance Issue), 1976.
- KOEGLER, Horst. *The Concise Oxford Dictionary of Ballet*. Londres: Oxford University Press, 1982.
- KUGEL, Aleksandr Rafaflovitch. *Utverjdiénie teatra*. Moscou: Izdatelstvo jurnala "Teatr i iskusstvo, 1922.
- KURTH, Peter. *Isadora, uma vida sensacional*. São Paulo: Globo, 2004.
- MARKOV, P. A. *O teatro: v 4 t*. Moscou: Iskusstvo, 1976. (3 vol)
- ROSAY, Madeleine. *Dicionário de Ballet*. Rio de Janeiro: Nórdica, 1980.
- SLONIMSKY, Yuri. *The Bolshoi Ballet: Notes*. Moscou: Foreign Language Publishing House, 1960.
- UVAROVA, E. D. *Iskusstvo razvlekat*. In: *Estradnyi teatr: Miniatiury, obozreniia, miuzik-kholly (1917-1945)*. Moscou: Iskusstvo, 1983.